



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

음악박사학위논문

이신우의 대규모 연작 피아노 작품
〈코랄 판타지〉(Chorale Fantasy) 연구
- 텍스트와 음악의 연관성을 중심으로 -

2015년 8월

서울대학교 대학원
음악과 피아노전공
최영미

이신우의 대규모 연작 피아노 작품
<코랄 판타지>(Chorale Fantasy) 연구
- 텍스트와 음악의 연관성을 중심으로 -

지도교수 박 중 화

이 논문을 음악박사학위논문으로 제출함
2015년 8월

서울대학교 대학원
음악과 피아노전공
최 영 미

최영미의 박사학위논문을 인준함
2015년 8월

위	원	장	_____	최희연	(인)
부	위	원	장	_____	문익주 (인)
위		원	_____	오희숙	(인)
위		원	_____	박종화	(인)
위		원	_____	권송택	(인)

국문초록

본 논문은 한국의 현대 작곡가 이신우의 대규모 연작 피아노 작품 <코랄 판타지>(Chorale Fantasy)에 드러난 텍스트와 음악의 연관성에 대한 연구이다. <코랄 판타지>를 다각도로 분석함으로써 이 작품에서 텍스트가 어떠한 방식으로 음악화되어 있는지 고찰하고 이를 바탕으로 <코랄 판타지>의 음악적 특징과 예술적 의의를 살펴보는 것이 본 논문의 목표이다.

본 논문의 내용은 다음과 같다. 먼저, 이신우의 음악적 사고관과 음악 어법의 변화를 유기적으로 살펴보았다. 작곡가가 음악을 바라보는 시각에 따라 구체적인 작곡 방식과 작품의 양식이 확연히 달라지는데, 이신우의 경우 <시편 20>(Psalm 20)을 변화의 분기점으로 볼 수 있다. 이러한 변화에 초점을 맞추어 작곡가의 작품 세계를 통시적으로 살펴봄으로써 구체적인 작품 분석을 위한 기초 지식을 쌓은 후, <코랄 판타지>에 대한 분석을 면밀하게 시행하였다. 작품에 대한 분석은 세 작품의 기초가 되는 성경과 종교시, 시편에 대한 연구로부터 시작하였다. 텍스트에 대한 철저한 연구를 바탕으로 거시적 관점에서 구조적, 형식적 측면에 나타나는 텍스트와 음악의 연관성을 살펴봄과 동시에 미시적 관점에서 음정, 음악적 주제 및 패시지 등의 주요 음악적 소재가 텍스트에 담긴 메시지와 정서를 표현하는 방식을 세부적으로 분석하였다. 마지막으로 분석을 토대로 <코랄 판타지>에 드러난 텍스트와 음악의 연관성을 체계적으로 정리하였다.

연구 결과 다음과 같은 결론이 도출되었다. 첫째, <코랄 판타지>에는 텍스트의 극적인(dramatic) 성격이 음악적 내러티브에 고스란히 반영되어 있다. 둘째, 관용어법을 통해 텍스트의 정서와 분

위기가 직접적으로 표현된다. 셋째, 주제적 변형을 통해 텍스트의 다의성이 음악으로 표현된다. 넷째, 양식적 다원주의와 절충주의를 통해 텍스트가 담고 있는 다양하고 복합적인 메시지와 분위기가 감각적으로 표출된다.

이처럼 텍스트와 음악이 강력한 결속력을 맺고 있는 <코랄 판타지>는 궁극적으로 텍스트에 담겨 있는 종교적 정신, 나아가 인간의 내면과 본질을 탐구하는 작품이다. <코랄 판타지>는 ‘인간의 원죄’와 ‘그리스도의 희생과 구원’, ‘하나님에 대한 감사의 마음’, ‘신앙 생활의 어려움과 하나님 안에서의 진정한 자유’라는 종교적 주제를 통해 인간의 정신적인 가치에 대해 이야기한다. 여기서 주목해야 할 점은 <코랄 판타지>는 이러한 철학적인 주제를 극적이고 감성적인 음악으로 표현함으로써 청중들에게 호소력을 지닌다는 것이다. 즉, <코랄 판타지>는 과거의 음악 어법과 현대 음악 어법의 독특한 조화 속에서 감각적인 방식으로 텍스트를 표현함으로써 음악의 언어성을 회복하고 청중과의 소통이 가능하다는 점에서 높은 예술적 가치를 지니는 작품이다. 따라서 <코랄 판타지>에 대한 진정한 이해는 표면적인 작곡 기교나 소리 그 자체가 아니라 그 이면에 놓여 있는 텍스트의 음악적 표현과 의미에 집중할 때 가능하다. 이러한 점에서 텍스트와 음악의 연관성을 중심으로 <코랄 판타지>를 연구한 본 논문은 이 작품을 연주하고 감상하는 사람들에게 작품 해석을 위한 하나의 근거를 제공하고, <코랄 판타지> 연구의 초석을 마련했다는 점에서 그 의의를 찾을 수 있을 것이다.

주요어: 이신우, <코랄 판타지>(Chorale Fantasy), 텍스트와 음악, 영성(Spirituality), 양식적 다원주의(polystylism), 현대 피아노 작품.

학번 : 2006-30472

목 차

국문초록	i
악보 목차	v
표 목차	x
1. 서론	1
2. 이신우의 작품 세계	4
2.1. 초기 작곡 시기(1987-1997)	4
2.2. <시편 20>(Psalm 20) 이후 독자적 작곡 시기(1997-) ...	11
3. <코랄 판타지>(Chorale Fantasy) 작품 분석 ...	25
3.1 제 1번 : <내 백성을 위로하라>(Comfort, comfort my people)	27
3.1.1 텍스트와 구성	27
3.1.2 악장별 분석	33
3.1.3 음악적 소재의 운용	92
1) 코랄의 변형	92
2) 음악적 상징	99
3.2 제 2번 : <목걸이>(The Collar)	108
3.2.1 텍스트와 형식	108
3.2.2 세부 분석	115
3.2.3 음악적 소재의 운용	137
1) 코랄의 변형	137
2) 음악적 상징	139

악보 목차

(악보 1) <공간> 마디 1-12, 리듬적 복잡성과 정밀한 박자분할	6
(악보 2) <유추> 마디 12-17	10
(악보 3) <시편20> 마디 16-22, 헤테로포니의 절정, 극히 세분화된 강세들	13
(악보 4) <시편20> 마디 29-36, 안티포날	14
(악보 5) <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장, 마디 1-3, 코랄 선율의 제시	34
(악보 6) <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장 마디 1-12, 코랄선율의 수평적 확대	35
(악보 7) <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장, 마디 35-38, B섹션	36
(악보 8) <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장 마디 45-50	36
(악보 9) <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장, 마디 91-95, 박절 단위의 변화	37
(악보 10) <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장, 마디 96-104	37
(악보 11) <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장 마디 14-15와 마디 30-31	38
(악보 12) <코랄 판타지> 1번 I악장 마디 1-3, (A-a 중 일부)	40
(악보 13) <코랄 판타지> 1번 I악장 마디 5-8	40
(악보 14) <코랄 판타지> 1번 I악장 마디 10-13, (A-c 중 일부)	41
(악보 15) <코랄 판타지> 1번 I악장 마디 26-28, (A-d 중 일부)	41
(악보 16) <코랄 판타지> 1번 I악장 마디 31, A-e	42
(악보 17) <코랄 판타지> 1번 I악장 마디 40-43, B 섹션	42
(악보 18) <코랄 판타지> 1번 I악장 D섹션, 마디 110-127, A-e의 확장	43
(악보 19) <코랄 판타지> 1번 I악장 마디 125-129, II악장 시작 부분	45
(악보 20) 화음으로 구성된 라멘트 모티브, II악장 마디 3	46
(악보 21) 라멘트 모티브의 수평적 연장 (마디 3-5 중 왼손)	47
(악보 22) <코랄 판타지> 1번 II악장, 마디 3-12, 오른손의 음형 변주	47

(악보 23) <코랄 판타지> 1번 II악장 마디 19-23, 16분음표군 변형된 코랄선율	48
(악보 24) <코랄 판타지> 1번 II악장, 마디 24-27, B섹션의 시작	48
(악보 25) <코랄 판타지> 1번 II악장, 마디 28-35	49
(악보 26) <코랄 판타지> 1번 II악장, 마디 36-48, 최저음역으로 하강	50
(악보 27) <코랄 판타지> 1번 III악장, A섹션의 모티브 a (A-a)	52
(악보 28) <코랄 판타지> 1번 III악장, A-b	52
(악보 29) B 섹션의 기본 음렬 P	53
(악보 30) B 섹션의 기본 음렬의 전위형 I	53
(악보 31) <코랄 판타지> 1번 III악장, B 섹션의 음렬들	54
(악보 32) <코랄 판타지> 1번 III악장, A' 섹션 마디 31-37	55
(악보 33) <코랄 판타지> 1번 III악장, D 섹션, 마디 43-48	56
(악보 34) <코랄 판타지> 1번 III악장, E 섹션 마디 75-76, 77-78 음렬	57
(악보 35) <코랄 판타지> 1번 III악장, 마디 92-103, 음렬과 옥타토닉 결합	58
(악보 36) <코랄 판타지> 1번 III악장, 마디 104-108, 코다	59
(악보 37) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 1-12	61
(악보 38) <코랄 판타지> 1번 IV악장, B 섹션 중 마디 9-12	62
(악보 39) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 32-35	63
(악보 40) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 36-38, 불가리안 리듬과 'Barbaro'	64
(악보 41) 리스트 <죽음의 무도>, 연속적 트릴	65
(악보 42) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 56-58	65
(악보 43) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 59-65	66
(악보 44) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 88-95	67
(악보 45) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 141-144, 코다 일부분 미리 제시	68
(악보 46) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 145	68

(악보 47) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 150-156, 재료들의 집중적 재현	69
(악보 48) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 163-168	70
(악보 49) <코랄 판타지> 1번 V악장, 마디 1-4	71
(악보 50) <코랄 판타지> 1번 VI악장, B-A-C-H 음정과 이를 응용한 모티브 a, b	74
(악보 51) 스트라빈스키, 페트루슈카 코드	75
(악보 52) <코랄 판타지> 1번 VI악장 마디 17-22	76
(악보 53) <코랄 판타지> 1번 VI악장 마디 42-45	77
(악보 54) <코랄 판타지> 1번 VI악장, 마디 50-51	77
(악보 55) <코랄 판타지> 1번 VI악장, 마디 62-69, C 섹션의 화성적 악센트	78
(악보 56) <코랄 판타지> 1번 VI악장, 마디 70-75	79
(악보 57) <코랄 판타지> 1번 VII악장, 마디 1-8, 바흐 코랄의 차용	80
(악보 58) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 1-14	82
(악보 59) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 30-55, a와 b의 변용과 발전	83
(악보 60) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 69-86, B 섹션	84
(악보 61) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, A-a(마디30-31)와 A-a(마디150-161) 변용	81
(악보 62) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 191-207, A-b의 변용	86
(악보 63) <코랄 판타지> 1번 VIII악장 마디 281	86
(악보 64) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 332-335, 속화음의 연속적 병치	87
(악보 65) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 289-294	88
(악보 66) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 363-370	88
(악보 67) <코랄 판타지> 1번 VIII악장 마디 371-375, 새로운 코랄 선율 제시	89
(악보 68) <코랄 판타지> 1번 피날레 악장, 마디 1-8	90

(악보 69) <코랄 판타지> 1번 피날레 악장, 마디 72-85	91
(악보 70) <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장 시작 부분	92
(악보 71) <코랄 판타지> 1번 II악장의 시작 부분	93
(악보 72) <코랄 판타지> 1번 V악장의 시작 부분	94
(악보 73) <코랄 판타지> 1번의 VIII악장의 마디 371-375	95
(악보 74) <코랄 판타지> 1번의 피날레 악장	95
(악보 75) 바흐의 코랄 ‘그리스도는 무덤에 누워’	97
(악보 76) <코랄 판타지> 1번의 VII악장, 마디 1-8, 바흐 코랄의 차용	98
(악보 77) <코랄 판타지> 1번의 두 코랄의 음정구조 분석	99
(악보 78) <코랄 판타지> 1번, I 악장 마디 5-8	100
(악보 79) <코랄 판타지> 1번, I 악장 마디 36-39	101
(악보 80) <코랄 판타지> 1번 III악장, 마디 5-6, 옥타토닉 스케일	102
(악보 81) <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 22-23	103
(악보 82) <코랄 판타지> 1번, VI악장 십자가 패턴	104
(악보 83) <코랄 판타지> 1번 VI악장, 십자가 패턴 안의 BACH 모티브	104
(악보 84) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 279, 속화음의 중첩	105
(악보 85) <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 302, 속7화음의 병진행	106
(악보 86) 메시앙의 ‘하나님의 주제’와 <코랄 판타지> 1번 VIII악장 비교	106
(악보 87) <코랄 판타지> 2번 중 A-a(마디 1)	116
(악보 88) <코랄 판타지> 2번 중 A-b(마디 2-5)와 구성 화음의 분석	117
(악보 89) <코랄 판타지> 2번 중 A-a’ (마디 6)	118
(악보 90) <코랄 판타지> 2번 중 B-a(마디 11)의 구성요소 분석	119
(악보 91) <코랄 판타지> 2번 중 B-b(마디 12-15)의 전개방식 분석	120

(악보 92) <코랄 판타지> 2번 중 B-c(마디 16-19) 전개방식의 분석	121
(악보 93) <코랄 판타지> 2번 중 B-d(마디 20-21) 전개방식의 분석	122
(악보 94) <코랄 판타지> 2번 중 B-e(마디 22-34) 화성진행의 분석	123
(악보 95) <코랄 판타지> 2번 중 B-f	124
(악보 96) <코랄 판타지> 2번, B-a의 재현 (마디 45-48)	125
(악보 97) <코랄 판타지> 2번, 연결구의 종결부	126
(악보 98) <코랄 판타지> 2번, 마디 109-116	128
(악보 99) <코랄 판타지> 2번 중 C-a (마디 117-132)	130
(악보 100) <코랄 판타지> 2번, C섹션의 종결구 중 마디 177-183	132
(악보 101) <코랄 판타지> 2번, 마디 184-188까지의 음정진행	134
(악보 102) <코랄 판타지> 2번, A'섹션의 종결부에 나타난 화성진행 요약	135
(악보 103) <코랄 판타지> 2번, Coda에 사용된 'm2m3' 모티브	136
(악보 104) <코랄판타지> 2번, 마디 237부터 등장하는 '코랄'의 첫 부분	137
(악보 105) <코랄판타지> 2번 마디 1	138
(악보 106) 마디 1과 마디 237에 나타난 음정 모티브의 분석 ..	138
(악보 107) <코랄판타지> 2번, 마디 258-262	139
(악보 108) <코랄판타지> 2번, 마디 132-137, 첫 번째 하위 섹션	141
(악보 109) <코랄판타지> 2번, 마디 157-164, 두 번째 하위 섹션	142
(악보 110) <코랄판타지> 2번, 마디 236-240, F# Major조성의 코다	144
(악보 111) <코랄 판타지> 3번, A섹션의 첫 부분 중 마디 1 분석	147
(악보 112) 히포리디안 선법의 음계	148

(악보 113) <코랄 판타지> 3번, A 섹션 초반부(마디 1-10)의 전개방식	149
(악보 114) <코랄 판타지> 3번, A 섹션 중반부(마디 11-13)의 전개방식	150
(악보 115) <코랄 판타지> 3번, A 섹션의 종지부(마디 14-15)	151
(악보 116) <코랄 판타지> 3번, 마디 16-18과 마디 19의 대비	152
(악보 117) <코랄 판타지> 3번 마디 16(좌), 마디 21(우) 비교	152
(악보 118) <코랄 판타지> 3번, B-a'의 구성방식 (마디 38-46)	153
(악보 119) A-옥타토닉 음계 구성	154
(악보 120) <코랄 판타지> 3번, B-b 부분의 도입부 (마디 26)	154
(악보 121) <코랄 판타지> 3번, B-b에 나타난 선율의 변용방식의 예	155
(악보 122) <코랄 판타지> 3번, B-b에 나타나는 양손 리듬의 리듬적 불일치에 관한 예	156
(악보 123) <코랄 판타지> 3번, B-b부분 스케일과 트레몰로로 구성된 종지악구	156
(악보 124) <코랄 판타지> 3번, 마디 26-36 화성진행 요약 및 분석	157
(악보 125) <코랄 판타지> 3번, B-b'에 나타난 주제 변용의 예	158
(악보 126) <코랄 판타지> 3번, 마디 61-66	159
(악보 127) <코랄 판타지> 3번, 마디 67-70	160
(악보 128) <코랄 판타지> 3번 A', 마디 103-106	161
(악보 129) <코랄 판타지> 3번 1마디의 V자 음형	162
(악보 130) <코랄 판타지> 3번, 마디 26	162
(악보 131) <코랄 판타지> 3번, 마디 67-68	163
(악보 132) <코랄 판타지> 3번, 마디 103, A'섹션, C-히포리디안으로 코랄 선율 재현	163
(악보 133) 신포니아와 II악장의 코랄 선율 비교	172
(악보 134) V악장과 VIII악장의 코랄 선율 비교	173

표 목차

(표 1) 시편의 내용과 음악의 연관성에 따른 <시편20> 1악장의 구조	17
(표 2) <코랄 판타지> 1번의 악장 구성	28
(표 3) <코랄 판타지> 내용에 따른 악장 구분	28
(표 4) <코랄 판타지> 1번 각 악장의 음악적 특징과 조적 연관성	31
(표 5) <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장의 구성과 특징	34
(표 6) <코랄 판타지> 1번 I 악장의 구성적 특징	39
(표 7) <코랄 판타지> 1번 II악장 구성과 특징	44
(표 8) <코랄 판타지> 1번 III악장의 구성과 특징	51
(표 9) <코랄 판타지> 1번 IV악장의 구성과 특징	60
(표 10) <코랄 판타지> 1번 VI악장 구성과 특징	73
(표 11) <코랄 판타지> 1번 VII악장의 구성과 특징	82
(표 12) 조지 허버트 ‘목결이’의 시행 구성	110
(표 13) <코랄 판타지> 2번 <목결이>의 텍스트와 음악적 형식의 관계	114
(표 14) <코랄 판타지> 2번 중 A의 세부 형식	115
(표 15) <코랄 판타지> 2번 중 B 섹션의 구조	118
(표 16) <코랄 판타지> 2번, B 섹션 중 전개부(마디 65-116)의 전개방식	127
(표 17) <코랄 판타지> 2번 중 C 섹션의 구조	129
(표 18) <코랄 판타지> 2번 중 C-b의 전개방식	131
(표 19) <코랄 판타지> 2번, A'섹션의 구조	133
(표 20) <코랄 판타지> 2번, A'-b의 전개방식	134
(표 21) <코랄 판타지> 3번의 형식	146

1. 서론

17세기 이후 소나타 형식을 필두로 기악음악 고유의 내적 형식미와 어법이 완성되면서 가사가 없는 기악음악은 성악과는 구별되는 독자적인 장르로 확립되었다. 구체적인 텍스트를 전달하지 않는 기악음악의 가장 큰 특징은 추상성으로, 19세기에 기악음악은 그 추상성으로 인해 가장 높은 미적 위상을 지닌 예술 장르로 평가받았다. 그럼에도 불구하고 음악이 존재한 이래 오랜 세월 동안 작곡가들에게 시, 소설 등의 텍스트는 음악적 영감을 불어넣는 중요한 근원 중 하나로 자리 잡고 있다. 많은 작곡가들이 다양한 방식으로 텍스트에 등장하는 인물이나 세계, 텍스트가 담고 있는 주제 등을 기악음악으로 표현하고 있다. 이러한 작품의 경우에는 아무리 그것이 직접적으로 텍스트를 전달하지 않는 추상적인 청각 예술이라 하더라도, 음악 내적인 요소와 더불어 작곡에 영향을 미친 텍스트, 그리고 그 텍스트와 음악 사이의 관계를 함께 살펴보아야 작품을 올바르게 이해할 수 있을 것이다. 이에 본 논문은 작곡의 단계에서 텍스트가 중요하게 작용했던 한국 현대 작곡가 이신우의 대규모 연작 피아노 작품 <코랄 판타지>를 텍스트와 음악의 연관성에 초점을 맞추어 연구하고자 한다.

이신우 작품 세계의 특징은 텍스트와 음악을 하나의 작품으로 엮어내는 것이다. 인간의 정신적인 가치에 대하여 이야기하는 종교적이고 인문학적인 텍스트는 이신우가 음악을 바라보는 시각과 구체적인 작곡 방식에 큰 영향을 미쳤다. 작곡가로서의 활동을 시작했을 무렵 이신우는 서유럽의 모더니즘 음악을 지향하면서 음 자체를 변형하고 발전시켜 객관적이고 논리적인 방식으로 작품을 계획해 나가는 데 몰두했다. 그런데 유학 시절 성경을 인문학적인 관점에서 공부하고 성경을 바탕으로 <시편 20>(Psalm 20)을 작곡하면서 텍

스트를 음악화하는 아이디어를 갖게 되었다. 텍스트에 담긴 메시지나 정서, 분위기 등을 고스란히 음악으로 표현하기 위해서 이신우는 음 그 자체에 집중하던 작곡 방식에서 벗어나 다양한 음악적 변화를 시도했는데, 음 소재를 정교하게 다루는 작곡 기법에 텍스트의 메시지나 정서를 소리로 담아내는 표현성 등이 더해져 그의 작품 세계는 더욱 복잡적이고 풍성해지고 있다.¹⁾

그는 여러 종류의 텍스트들 중에서 종교적 주제, 특히 기독교 정신을 담고 있는 종교적 텍스트를 창작의 중요한 요소로 삼고 있다. 인터뷰²⁾에서 그는 ‘하나님에 대한 신앙심을 음악으로 표현했던’ 바흐와 메시앙으로부터 많은 영향을 받았다고 밝혔는데, 신앙심이라는 인간의 정신적 가치를 음악에 녹여냈던 바흐와 메시앙처럼 이신우 역시 종교적 텍스트와 음악을 연결시키면서 추상적인 소리를 통해 인간의 내면과 본질, 영혼과 정신을 음악에 담아내고자 한다.³⁾ 이러한 작곡 경향을 가장 잘 드러내는 작품 중 하나가 바로 2007년부터 작곡되기 시작한 대규모 연작 피아노 작품 <코랄 판타지>이다. 현재 총 세 곡으로 이루어진 <코랄 판타지>⁴⁾는 2013년 뉴욕의 카네기 홀에서 연주되고, 2014년 DUX에서 음반이 발매되는 등 국제적인 관심을 받고 있다.⁵⁾ 제 1번 <내 백성을 위로하라>(Comfort,

1) 이신우의 이러한 음악적 행보는 페르트(Arvo Pärt), 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki)와 같은 작곡가들과 유사하다. 이들은 현대의 작곡가로서 혁신적이고 새로운 그리고 논리적인 음악을 추구하다가 각자의 계기를 통해 인간의 영혼과 정신, 종교적 경험과 현신을 음악으로 표현하기 시작하면서 저마다 독특한 작품 세계를 구축했다.

2) 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014.04.24. 서울.

3) 메시앙은 음악이 신앙의 진리를 표현할 뿐 아니라, 그 표현에 있어 타 예술에 비해 우월하다고 보았다. 즉 음악은 다른 예술에 비해 비물질적이기 때문에 진리의 표현에 가장 근접하다고 보았다. 그는 비물질적이며 지성과 생각에 호소하는 음악은 이미지와 언어에 비해 우월한 힘을 갖는다고 말했다.: Peter Hill, “Review of Music and Color- Conversation with Claude Samuel by Oliver Messiaen(translated by Thomas Glasow, Oregon: Amadeus Press, 1994)”, The Musical Times, 136/1827(1995), 243-244.

4) 이 세 곡은 2013년에 Studio 2021 에디션으로 출판되었다. 작곡가에 의하면 연작 피아노 작품 <코랄 판타지>의 작곡은 앞으로도 계속 이어질 예정이다.

comfort my people)는 10개의 악장으로 구성되어 있으며, 성경에 나타난 ‘죄와 구원’이라는 주제가 다양한 음악 양식을 통해 표현된 곡이다. 제 2번 <목걸이>(The Collar)와 제 3번 <알렐루야>(Alleluia)는 단일 악장의 곡으로, <목걸이>는 영국의 종교시인 조지 허버트(George Herbert, 1593-1633)의 종교시 “목걸이”에 기반을 둔 한 편의 음악시(音樂詩)이며, <알렐루야>는 시편 117편과 연관성을 갖고 있는 곡이다. <코랄 판타지>의 악보에는 각 곡이 표현하고 있는 텍스트가 명시적으로 기록되어 있다. 따라서 <코랄 판타지>의 경우, 그 어느 기악작품보다도 텍스트와 음악의 연관성을 살펴보는 것이 작품의 연주와 감상에 있어 필수적이다.

본 논문은 <코랄 판타지>를 텍스트와 음악의 연관성이라는 측면에서 고찰하기 위해 먼저 이신우의 음악적 사고관의 변화와 작곡 양식상의 변화를 유기적으로 살펴볼 것이다. 이후 <코랄 판타지>를 다각도로 분석함으로써 이 작품에서 텍스트가 어떠한 방식으로 음악화되어 있는지 면밀히 알아보고 이를 바탕으로 <코랄 판타지>의 음악적 특징과 예술적 의미를 논의하고자 한다.

그런데 <코랄 판타지>가 작곡된 지 얼마 되지 않아 이 작품에 대한 학술적인 연구⁵⁾가 거의 이루어지지 않은 상황이기 때문에 본 논문에서는 주로 1차 자료를 활용한 독자적인 연구를 진행하였다. 그러나 두 번에 걸친 작곡가와의 심층 인터뷰와 지속적인 교류, 그리고 다양한 종교적, 음악적, 문학적 개념에 대한 연구를 참고하여 연구의 객관성과 신뢰도를 높였다는 것을 밝힌다.

5) 필자 역시 2014년 7월 13일 예술의 전당에서의 독주회에서 <코랄 판타지> 1번과 3번을 연주하였다.

6) 미국과 유럽을 중심으로 <코랄 판타지>의 순회공연을 가졌던 피아니스트 허효정이 작곡가와의 3년간의 협업을 바탕으로 <코랄 판타지>를 연구하여 2015년 2월 위스컨신 주립대학의 졸업 논문으로 제출하였다.

2. 이신우의 작품 세계

본 장에서는 작곡가 이신우의 작품 세계를 두 시기로 나누어 살펴보고자 한다. 아직 젊은 작곡가의 작품 활동을 시기상으로 규정하는 것은 다소 성급할 수 있으나, 그의 작곡 양식은 비교적 뚜렷하게 변화하였으므로 양식의 변화를 기준으로 시기를 나누어 작품 세계를 살펴봄으로써 그의 음악을 심도 있게 이해할 수 있을 것이다.

2.1. 초기 작곡 시기 (1987년-1997년)

작곡가 이신우는 1969년 2월 15일 서울에서 출생했다. 그는 1982년 강석희 교수의 소개로 14살 때 만난 작곡가 진은숙⁷⁾과의 음악 수업⁸⁾을 계기로 작곡을 시작하였고, 1987년 서울대 작곡과 입학 이후 강석희⁹⁾ 교수의 지도 아래¹⁰⁾ 창악회¹¹⁾ 콩쿠르 등 국내 유

7) 진은숙(1961-)은 서울대학교에서 강석희 교수 지도하에 작곡을 전공하였다. 1984년 <게슈탈텐>(Gestalten)으로 국제 현대음악 협회 (ISC: International Society of Contemporary Music)가 주관하는 현대음악제에서 입선하면서 세계의 주목을 받았고, 가우데아무스(Gaudeamus) 콩쿠르에서 1위로 입상한 후, 함부르크에서 죄르지 리게티(Gyorgy Ligeti, 1923-2008)를 사사했다. 이후 진은숙은 독일 베를린에 거주하며 세계적인 작곡가의 반열에 올랐다. 2004년에 음악계의 노벨상이라고 불리는 그라베마이어(Grawemeyer) 상을 수상하였고, 2005년과 2007년에는 아놀드 쇤베르크 상과 하이델베르크 예술상을 수상하였다. 2006년부터는 서울시향의 상임 작곡가로서 국내무대에서도 활동을 시작했다.

8) 이신우는 당시를 회상하며 “진은숙과 강석희는 어린 나에게 이상적인 작곡가상으로 비춰졌다. 그들과의 만남은 작곡가의 꿈을 품게 된 결정적인 사건이었다.”고 말했다.: 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014.04.24. 서울.

9) 강석희(1934-)는 서울에서 태어나, 서울대학교 음악대학 작곡과와 독일 하노버 음악대학, 베를린 예술대학과 공과대학에서 작곡을 공부했다. 서울대학교 작곡과 교수, 국제현대음악협회(ISCM) 부회장, 관 음악제 예술감독, 베를린 실험음악제 인벤치오넬 공동기획자, 2000년 새로운 예술의 해 추진위원장, 계명대 작곡과 특임교수 등을 역임했으며, 현재 대한민국 예술원 회원으로 활동 중이다. 1966년 이후 현재까지 70여 곡 이상의 다양한 음악을 작곡했으며, 그의 작품들은 국내 뿐 아니라 세계 유수한 음악제들에서 꾸준히 작품이 연주되고 있

수의 콩쿠르에서 두각을 나타냈다.

1980년대 후반 당시 한국의 음악교육은 피에르 불레즈(Pierre Boulez), 칼 슈톡하우젠(Karl Stockhausen)의 맥을 잇는 서유럽의 현대적 음악 양식을 지향하여 음렬음악, 총렬음악 등 탈조성적이고 고도로 논리적인 음악을 강조했다. 이러한 분위기 속에서 교육 받으면서 이신우 역시 감성보다는 이성이 앞선, 객관적인 논리가 지배적인 모더니즘적 작곡기법을 연마하였다. 특히 그는 스승 강석희로부터 많은 영향을 받았다. 강석희는 혼란스러웠던 전후(戰後) 한국의 음악적 환경에 굴하지 않고 당시 세계 음악계의 조류에 뒤처지지 않는 음악을 창작하고 있었다. 강석희는 특히 새로운 음향과 어법을 탐구하고 음악적 재료를 다루는 작곡 방식에 치밀하게 몰두하였고, 본인을 “음악을 설계하는 작곡가”라고 묘사할 정도로 정확함과 철저함을 강조했다.¹²⁾ 강석희 문하에서 습득한 기본기를 바탕으로 이신우는 대학교 4학년 때 플루트, 클라리넷, 피아노를 위한 <공간>을 작곡 하였는데, 이 작품은 1990년 창악회 콩쿠르에서 세계 초연되었다. <공간>은 이신우를 국제적으로 알린 첫 작품이며 음악적 재료를 정밀하게 계산된 방식으로 다루는 점이 특징적이다.

다. 그는 척박했던 한국의 문화적 환경 속에서도 매우 진보적인 음악적 사고를 가지고 있었기에 새로운 음향과 어법을 탐색하면서 젊은 시절을 보냈다. 이러한 진취적인 사고는 그의 첫 작품이자 한국 최초의 전자음악인 <원색의 향연>에서 잘 드러난다.: 이희경, 『작곡가 강석희와의 대화』, (서울: 예술, 2004)

10) 이신우는 “강석희 선생님은 음악가로서의 기반을 만들어주신 분이다. 세부적인 기술들을 큰 그릇에 담은 연습을 시켜주신 분이다.”라고 말했다.: 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014.04.24. 서울.

11) 창악회(Contemporary Music Society in Seoul)는 1958년 4월 19일 서울대학교 교수회관에서 창립총회를 열어 발족된 한국 작곡가들의 단체이다. ‘작곡발표회’, ‘작곡콩쿠르’, ‘작품집과 음반’, ‘작곡캠프’, ‘국제교류 음악회’ 등 다양한 활동을 통해 한국 작곡가들의 지평을 넓히고, 현대 음악의 발전을 도모하는 권위 있는 단체이다.: 창악회 홈페이지, <http://www.cmss.or.kr>, [2014. 04. 12 접속]

12) 강석희, 『나는 음악을 설계하는 작곡가』, (서울: 삶과 꿈, 1998)

SPACE

for flute, clarinet in A and piano (1990)

SHINUH LEE

① ♩ = ca. 60

Piano

f f p ff sempre ppp p mp

Pf

ff ff ff ff p p

A Cl.

♩ = ca. 88

f pp cresc. ff

Pf

mf ff

[악보 1] <공간> 마디 1-12, 리듬적 복잡성과 정밀한 박자분할

서울대학교를 졸업한 후 이신우는 영국 왕립음악원으로 건너갔다.¹³⁾ 그는 영국에서 ‘뉴 컴플렉시티(New Complexity)’의 대표적인 작곡가 마이클 피니시¹⁴⁾를 사사했다. 뉴 컴플렉시티란 1970년대에

13) 그는 당시 한국 여성작곡가로서는 드물게 영국으로의 유학을 결심했다. 그 이유는 음렬음악, 총렬음악과 더불어 헤테로포닉한 대규모 작품 역시 즐겨 작곡한 마이클 피니시를 사사하려는 목표가 가장 컸다.: John O. Robinson, *Korean Women Composers and Their Music*, (Missoula: The College Music Society, 2012), 129.

등장한 ‘뉴 심플리시티(New Simplicity)’¹⁵⁾와는 반대되는 개념으로 다양한 차원에서 동시에 일어나는 모든 음악적 소재의 복잡하고, 다층적인 상호 작용을 추구하는 1980년대 작곡가들의 학파를 지칭한다. 주로 영국의 젊은 작곡가들이 이에 속하며 브라이언 페르니호흐(Brian Ferneyhough)¹⁶⁾와 마이클 피니시가 대표적이다. 뉴 컴플렉시티 작곡가들은 음악적 재료들을 가능한 모든 차원에서 동시다발적으로 운용했으며 모든 성부들을 세밀하게 조직하였다. 이들은 주로 기악음악을 작곡하였고, 전례 없이 세밀한 아티클레이션들을 표기하기 위해서 새로운 방식으로 기보하였다. 미분음, 비박절적 리듬 분할, 공명과 썸머림의 정교한 표기 등 세부적인 사항들은 특별한 방법으로 매우 정밀하게 기보될 수밖에 없었다. 그런데 기보해야 할 정보의 양도 많고 복잡했기 때문에 기보하는 것 자체도 기술적으로 어려움에 당착했으며¹⁷⁾, 이러한 기보는 연주자에게도 악보 독해 및 해석, 연주의 어려움을 안겨주었다. 이러한 측면에서 페르니호흐의

14) 마이클 피니시(1946.03.17.-)는 영국의 작곡가이자 피아니스트이다. 런던 왕립음악원과 서섹스 대학교에서 강의하였고, 현재 사우스햄튼 대학교(University of Southampton)의 교수로 재직 중이다.

15) 1970년대 후반과 80년대 초반에 짧게 유행했던 사조로 전후 아방가르드 음악의 압축성과 형식성에 대한 반동으로 여겨진다. 어떤 학자들은 헨체와 라이만 등이 뉴 심플리시티의 선구자라고 주장하지만, 실제로는 한스 유르겐 폰 비제, 볼프강 림 등 독일의 젊은 작곡가 세대들이 이끌었던 경향이다. 복잡하게 미리 계획된 작곡기법이 아니라 창조적인 충동과 음악적 표현, 그들의 음악과 청중들 사이의 즉각적인 관계를 추구했다. 전통적 악기 편성으로의 회귀, 현악 4중주, 교향곡 등 전통적 장르로의 복귀, 그리고 텍스트와 결합된 음악의 작곡 등의 경향을 보인다. 종종 특별히 독일적 주제들과의 연관성을 보이기도 한다.: Christopher Fox, “New Simplicity”, Grove Music Online, [2014.04.10. 접속.]

16) 페르니호흐(1943.01.16.-)는 뉴 컴플렉시티 사조의 중심적, 대표적 인물이다. 그는 철학적 관념과 지적능력을 갖춘 작곡가로, 복합적인 사상은 그의 음악 속에 그대로 반영되어 있다.: 최애리, “‘New Complexity’에 관한 고찰 - Brian Ferneyhough의 <Lemma- Icon-Epigram>을 중심으로”, 서울대학교 석사학위논문, 2003, 2.

17) 혹자들은 그의 기보를 ‘과도한 기보(over-notation)’라며 비판하기도 하였다. 연주자의 수용 능력 이상의 것들을 강요한다는 것이었다.: Richard Toop, ‘Four facets of “The New Complexity”’, *Contact* 32 (1988), 4 참고.

솔로악기를 위한 작품들은 흔히 인간 능력의 한계에 도달하는 작품이라는 평가를 받기도 했다. 그러나 기보에서부터 시각적으로 드러나는 음악의 지적이고 기술적인 면모와 연주 시의 극한적인 기교적 난해함은 뉴 컴플렉시티 작곡가들의 중요한 특징이며, 여기에 뉴 컴플렉시티 음악의 미학적 가치가 있다.¹⁸⁾

피니시의 작품 역시 이러한 특징들을 지니며¹⁹⁾, 이신우는 그로부터 음악적 재료들을 다루는 세부적인 기법들을 연마했다. 이신우는 피니시의 문하에서 재료(material)의 음악적 성격을 분명히 인식하고 그 재료를 가능한 한 다양하게 변용하여 전통적인 양식의 틀 안에서 발전시키거나, 혹은 완전히 새로운 형태의 틀 안에서 조합하고 편집하는 작곡 기법을 완전히 소화하여 본인의 양식으로 흡수하였다.

한 가지 주목할 점은 서울대학교 재학 시절 강석희 문하에서 수련한 그의 작곡의 스타일이 이미 세계 음악의 흐름과 맞닿아 있었기 때문에 이신우가 영국 유학 시절 별다른 혼란 없이 세계 음악계에 발걸음을 내딛을 수 있었다는 사실이다. 1991년 7월 3일과 4일, 그가 대학 졸업 후 유학을 떠나기 직전 일본 도쿄 신주쿠 모차르트 살롱에서 열린 ‘한일 현대음악 작곡가의 밤’에서 그가 <공간>을 발표했을 때의 평론은 이를 증명한다.

18) Christopher Fox, “New Simplicity”, Grove Music Online [2014.04.10. 접속]

19) 그러나 마이클 피니시 자신은 본인의 음악이 뉴 컴플렉시티라 규정지어지는 것을 선호하지 않았다. 2008년 내한하여 서울대학교에서 강연하였을 때, 뉴 컴플렉시티에 관한 질문을 받자, “학자나 청중들이 자신의 작품을 그렇게 분류할 수는 있지만, 나는 한 번도 그것을 미리 의식하고 작업을 해본 적이 없다”고 말했다.

금년의 ISCM(국제 현대음악협회 작곡공모)에 입선을 한 플루트, 클라리넷, 피아노를 위한 ‘스페이스(공간)’는 참으로 꼼꼼히 잘 씌어져 있었다. 아마도 페르니호흐나 린드베리로 대표되는 ‘뉴 컴플렉시티’에 속하는 작품이라고 할 수 있을 것이다. 일본에서는 별로 들을 수 없는 타입이어서 신선했다. (石田一志 ‘音樂의友’ 1991년 9월호 “7월의 연주회 평”)

마이클 피니시와 조우하기 전의 이신우의 음악에서 평론가가 이미 뉴 컴플렉시티의 경향을 읽을 수 있었다는 점은 그가 대학 시절 닦아온 작곡기법들이 피니시의 작품과 한 맥으로 통하고 있었다는 점을 보여준다. 즉, 이신우가 20대 초반부터 닦아온 기법에 피니시의 영향²⁰⁾이 더해져, 대규모의 곡을 쓰면서도 재료의 무한한 변용을 통해 악곡의 디테일을 정교하게 통제해 나가는 기술이 보다 발전되고 성숙해진 것이다.

1992년 로얄 필하모니 협회 작곡 콩쿠르에서 우승하는 국제적인 성과를 거둔 대표작 <유추>(Analogy)는 오보에 솔로와 앙상블을 위한 작품으로 1992년 암스테르담에서 열린 가우데무스 국제 음악제에서 세계 초연되었다. 이전 작품 <공간>과 비교했을 때 <유추>는 훨씬 더 명료하고도 집약적인 작곡 기술이 돋보이는 곡이다.

20) 이신우는 스승 마이클 피니시를 “정교한 디테일과 밀도 있는 소프트웨어를 만들어주신 분이다. 최소한의 소재를 다양하게 변용하는 훈련을 시켜주신 분이 다.”라고 말했다. 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014.04.24. 서울.

[악보 2] <유추> 마디 12-17

한편 이 시기에 작곡한 작품의 주제는 매우 다양하다. 예를 들어 이신우는 현악 4중주를 위한 <맥>(Maek)(1989), 관현악을 위한 <선율-화성>(Melody-Harmony)(1993), 첼로를 위한 <표현>(Expression)(1993)²¹⁾,

21) 이 곡은 일본인 화가 히로코 이마다(Hiroko Imada)의 위촉으로 1993년 그의 런던 전시회를 위해 쓰인 곡이다. 이마다는 전체적으로 한지의 질감과 색의 농도 조절, 선의 미묘한 움직임을 통해 공간 안에서 다양한 텍스처를 표현하는 것에 깊은 관심을 갖고 있었는데, 이 곡은 그의 작품에 나타난 이러한 특징들을 독주 첼로를 통해 표현한 것이다. 1993년 런던 전시회에서는 음반으로 제작되어 연주되었고 같은 해 3월 영국인 첼리스트 Zoë Martlew의 런던 콘웨이 홀(Conway Hall) 독주회에서 초연되었다.: 이신우 홈페이지, www.shinuhlee.net, [2014.04.15. 접속.]

클라리넷을 위한 <변화>(Change)(1993), 피아노를 위한 <마이크로시리즈 I>(Microseries I. Pause)(1993), 비올라를 위한 <마이크로시리즈 II>(Microseries II. Series)(1993), 첼로와 아코디언을 위한 <변화, 합성, 번영>(1994)(Change, Synthesis and Proliferation), 바순과 양상블을 위한 <보태평>(Po,tae-pyung in 1997)²²⁾과 같은 여러 작품에서 음 재료 자체, 미술에서의 영감, 한국 궁중 음악 등 다양한 주제를 다루면서 음향적 측면에서 현학적인 실험을 시도하였다.

요컨대 이 시기의 작품에는 현대 음악적 작곡 기법들이 숙련된 솜씨로 발현되어 있다. 이신우가 한국에서부터 다져온 아카데미한 서유럽의 모더니즘 작곡 기법이 영국 유학 시절에 완성되어 모더니즘 음악의 응집성과 형식미가 확연히 드러나는 추상예술 작품을 작곡했고, 이는 국제적인 성과를 거두었다.

2.2. <시편 20>(Psalm 20) 이후 독자적 작곡 시기(1997-)

이신우는 1994년 집중적인 요한복음 연구를 통해서 신학적인 입장에서 음악에 접근하여 음악의 역할과 의미, 그리고 작곡가로서의 소명과 역할에 대한 고민을 시작했다. 성경 연구 이후 이신우의 작곡 양식은 한 차례의 큰 변화를 겪는다. 그 변화의 축이 되었던 작품은 서섹스 대학교 박사 과정 중 작곡한 <시편 20>(Psalm 20)(1994/96, 1998 개작)이다. 이 곡은 성경 시편 20장 7절²³⁾을

22) 서섹스 대학교 박사 과정 재학 당시, 이신우는 1년간 한국에서 머물며 한국 전통 음악을 연구할 기회를 갖게 되었다. 그 연구의 한 결실로 그는 그의 가장 특색 있는 작품 중 하나인 <보태평>을 작곡하였다. 이 8중주 작품은 1997년 'ISCM World Music Days in Seoul'에서 위촉받은 곡이며, 한국의 전래 궁중음악인 '보태평'의 소재들을 활용하였다. 이신우는 당시 헤테로포니 작법에 매료되어 있었기에 2개의 트리오 그룹(현악 트리오, 관악 트리오)을 배치하고, 각 그룹들이 각각의 선율적 소재들을 헤테로포닉하게 제시하게 하며 한국 음악의 모형을 따랐다.: John O. Robinson, *Korean Women Composers and their Music*, 132.

23) 시편 20편은 기원전 1010년 사회적 동란의 시기에 강력한 군사력으로 히브리

작품의 토대로 삼아 고대 히브리 음악의 소재와 방법을 차용 및 변용하여 작곡한 현대적인 오케스트라 음악이며 성경의 텍스트에서 기인한 그의 첫 작품이자 대표작이다. 악기 편성은 모두 일곱 그룹으로 구성되어 있다. 관현악 편성을 특별하게 구성한 것은 음색적인 면에서 효과를 얻고자 한 작곡가의 의도로 볼 수 있다. 이 작품은 레오날드 번스타인 예루살렘 국제 작곡 콩쿠르에 입선되어 예루살렘 심포니 오케스트라에 의해 초연되고 이듬해 맨체스터 ISCM 세계음악제에서 BBC 필하모닉 오케스트라에 의해 개작 초연되는 등 세계적 인정을 받았다.

이 곡은 기법적으로는 여전히 현대음악의 모더니즘적 기법을 사용하고 있다. 모든 음과 음정들이 썸여림, 음악적 제스처와의 상호관계 속에서 세세히 컨트롤되어 있고, 여러 음악적 소재가 다양하게 변용되고 있다. 이 거대한 헤테로포니를 작곡하기 위해 정밀한 연구와 실험이 필요했는데, 작곡가의 말에 의하면 단 5초간의 음악적 울림을 위해서 몇 개월을 작업한 적도 있었다고 한다. 이 작품에 녹아 있는 기원전 1010년 경, 다윗왕 시대²⁴⁾의 히브리 음악에서 기인한 음악적 특징들²⁵⁾이 당시 현대 음악계에서 독창적인 것으로 평가받았다. 이신우는 히브리 음악학자인 수잔 헤이크-밴투라(Suzanne Haik-Vantoura)가 채집하여 오선보에 기보한 시편 27의 주요 선율

인들을 공격한 암몬에 대항하여 자신들을 방어해야만 하는 전쟁의 위협 하에서 쓰인 것으로, 암몬과의 전쟁에서의 도움을 기도하는 내용이다.: Derek Kidner, *Tyndale Old Testament Commentaries: Psalms 1~72*, (Leicester: Inter-varsity Press, 1973), 103.

24) 다윗, 솔로몬 왕 시대에 히브리음악은 최고조를 이루는 절정기를 맞았고, 그 이후에는 다른 이교도의 음악과 혼합되어 집대성된 음악을 이룬다.: 정호정, “이신우의 <Psalms 20>에 나타난 고대 히브리 음악 요소의 변용”, 서울대학교 석사학위논문, 2003, 6.

25) 1. 선율의 특징- 짧은 프레이즈, 제한된 수의 모티브의 결합 및 배열, 5, 6도 음정 이하의 음계. 2. 음악 전개 방식에 있어서의 특징- 헤테로포니, 안티포날, 악첸투스, 레스폰소리움. 3. 악기와 음색적 특징- 신호적 기능의 악기, 음악적 기능의 악기. 4. 리듬의 특징- 주선율의 리듬형은 주로 가사 자체의 언어적 리듬에 의존함.

의 특징을 밝힌 후, 이 특징들을 이용하여 새로운 선율을 작곡하였다. 이후 그 선율을 소재로 하여 헤테로포니(heterophony)와 폴리포니(polyphony)²⁶⁾를 히브리 음악의 안티포날(antiphonal) 양식²⁷⁾과 적절히 조합하고 이것을 다양한 악기의 음색으로 치밀하게 계획하였다.

[악보 3] <시편20> 마디 16-22, 헤테로포니의 절정,
극히 세분화된 강세들

26) 헤테로포니와 폴리포니는 히브리 음악의 선율 전개방식의 특징이다.

27) 히브리인들은 은총을 경험할 때마다 이에 대한 응답으로 신 앞에 드리는 경건한 의식적 행위로서 음악을 사용하였다. 이때의 음악은 응답식(antiphonal singing)으로 불렀을 가능성이 많다고 본다. 또한 성가를 선창하면 회중이 이를 받아서 노래를 하거나 두 그룹으로 나누어 한 구절씩 주고받으면서 교창하였는데 이 교창을 안티포날(antiphonal)이라고 하였다. 세월이 경과하면서 안티포날이라는 용어는 대송 또는 교창이란 뜻으로 사용되었다. : 세광 음악출판사 사전 편찬위원회, 『음악대사전』, (서울: 세광음악출판사, 1988), 1094.

<시편 20>의 음악적 요소들은 각각 사전에 세밀히 계획되고 조율된 것으로, 연주자의 자율성이나 즉흥적, 주관적 해석은 허용되지 않는다. 이신우는 이 작품을 작곡할 때 음악적 영감보다는 음악적 아이디어에 치중했다. 예를 들어 음색을 계속 모방하여 복합음향을 만들어낸다는지, 폴리포니의 미세한 짜임새를 실험한다는지 하는 방식으로 일종의 건축물을 만들듯 작품을 구상했다. <시편 20>은 2악장으로 구성되어 있는데, 1악장은 히브리 음악의 요소 및 전개방식을 재창조한 것으로, 단편적인 음구조들이 계속 변용되며 2악장은 1악장이 재변용된 양상을 띤다. 이처럼 <시편 20>은 뉴 컴플렉시티적 성격을 여전히 지니고 있으며 <공간>, <유추>와 비교하여 기법적으로는 거의 변화를 보이지 않는다.

그러나 단순한 선율과 화성적 틀을 갖추고 있어서 조성적으로 들린다는 점이 이전 작품들과의 차이점이며, 무엇보다도 가장 큰 차이점은 종교적 텍스트를 작곡의 시작점으로 삼았다는 것이다. 즉, <시편 20>을 기점으로 작곡 방식에 대한 근본적 태도의 변화가 일어났고, 이 변화의 근본적인 이유는 바로 작곡가 본인이 성경을 비롯한 종교적인 텍스트로부터 예술의 의미와 기능을 모색하고 영감을 얻었기 때문이다.²⁸⁾

<시편 20>은 이신우가 성경의 텍스트를 기본으로 작곡한 최초의 작품이다. 그는 시편 20절의 텍스트를 기본으로 히브리의 음악 요소를 텍스트와 연관 지어 음악적으로 구성하고, 전체 구조를 형성하였다.³⁰⁾ 히브리 음악은 종교로부터 기인하였으며, 하나님이 이스라엘 민족을 통하여 인류 구원의 역사를 이루는 과정 중에 나타난 예배 의식을 통해 생성되고 발전되었다. 따라서 히브리 음악의 근원은 성경이라 할 수 있다.³¹⁾ 이신우는 처음 <시편 20>의 작곡에 착수했

28) 그룹 1의 오보에에서 나온 선율을 그룹6의 바이올린이 받아서 연주한다.

29) 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014.04.24. 서울.

30) 정호정, “이신우의 Psalm 20 에 나타난 고대 히브리음악요소의 변용”, 17.

을 때에는 단순히 그의 기독교적 신앙심과 느낌만을 직감적으로 표현하려 했으나 그 작업에 어려움을 겪자 거의 1년 동안 성경의 역사와 주석, 고대 히브리 음악에 대한 연구에 몰두하였다. 이렇게 1년 이상을 연구한 후, 음악을 작곡하는 데 또 1년 이상이 걸렸다. 작곡에 선행된 학술적 연구는 그가 2악장 구성의 대형 작품을 작곡할 수 있는 이론적 기반과 자극이 되었다. 이 작품에서 음악적 재료 그 자체를 세밀하게 다루는 기술이 절정에 달했지만, 가장 주목해야 하는 점은 이신우가 이 작품에서 시편의 내용을 표현하려고 했다는 것이다. 곡은 텍스트의 내용과 함께 전개되고 있다.³²⁾ 시편의 절과 내용, 그리고 음악의 연관성에 따른 1악장의 구조는 다음과 같다.

31) 정호정, 위의 글.

32) 정호정, 위의 글.

곡 구조	절	성경 본문	성경내용
[A]		.	도움의 호소
[B]	1절	환난날에 여호와께서 내게 응답하시고 야곱의 하나님의 이름이 너를 높이 드시며	
	2절	성소에서 너를 도와주시고 시온에서 너를 불드시며	
	3절	네 모든 소제를 기억하시며 네 번제를 받으시기를 원하노라(셀라)	
[C]		.	
[D]	4절	네 마음의 소원대로 허락하시고 네 모든 도모를 이루시기를 원하노라	승리의 확신
	5절	우리가 너의 승리로 인하여 개가를 부르며 우리 하나님의 이름으로 우리 기를 세우리니 여호와께서 네 모든 기도를 이루시리를 원하노라	
[E]	6절	여호와께서 자기에게 속한바 기름 부음 받은자를 구원하시는 줄 이제 내가 아노니 그 오른손에 구원하는 힘으로 그 거룩한 하늘에서 저에게 응락하시리로다	
[F]		.	승리의 확신
[G]	7절	혹은 병거, 혹은 말을 의지하나 우리는 여호와 우리 하나님의 이름을 자랑하리로다	
[H]	8절	저희는 굶어 엎드러지고 우리는 일어나 바로 서도다	
[I]	9절	여호와여 구원하소서 우리가 부를 때 왕은 응락하소서	마지막 간구
[J]		.	

[표 1] 시편의 내용과 음악의 연관성에 따른
〈시편20〉 1악장의 구조³³⁾.

이처럼 〈시편 20〉에서는 음악이 텍스트에 의해 상당 부분 결정되고, 텍스트로부터 받은 영감이 음악화되었다. 텍스트로부터의 영

33) 정호정, 위의 글, 20.

감은 새로운 음악 어법으로의 전환에 결정적인 계기가 되었다. 이신우는 성경에 신학적으로 접근하여 그 내용을 보다 학문적으로 해석하게 되면서, 모더니즘적인 작곡 기법은 방대한 내용의 성경 텍스트를 표현하는데 부족하다고 판단하였기 때문에, 이후 서서히 그의 작곡 기법에 변화가 나타난 것이다.³⁴⁾ 즉, 이신우는 현대 음악 작곡의 기술들이 너무 현학적이고 자신의 실제 삶과 괴리되어 있다고 생각하여, 음악에 인간의 삶과 정신을 담아내기 위해 현대적 작곡 기법에서 벗어나 다양한 시대의 음악을 접하며 새로운 작곡 기법을 모색하게 된 것이다. <시편 20> 이후 그의 작품에는 특히 **텍스트와 음악의 결합**이 두드러진 특성으로 나타난다.

그러나 이신우는 어법을 변화하는 과정에서 슬럼프를 겪었다. 이때에 이신우는 1980년대 이후 리게티의 음악들, 베리오의 <신포니아>(Sinfonia) 3악장의 인용기법, 쉘시(Giacinto Scelsi)의 신비한 음향 덩어리를 가능하게 했던 음고작법³⁵⁾ 등 마이클 피니시와의 7년 공부를 통해 익힌 다양한 기술들을 이용해 다섯 작품을 시도했지만, 모두 100마디를 넘기지 못했다. 옛 어법을 버린 상태에서 짧은 시간 내에 새 어법을 확립하려는 과정이 순조롭지 않았던 것이다.³⁶⁾ 그러나 4-5곡의 과도기적 작품을 거치면서 기법은 점차적으로 안정되기 시작하였다.³⁷⁾

34) 데이비드 델 트레디치(David del Tredici, 1937-)는 “나는 루이스 캐롤의 언어를 내가 생각했을 때 가장 적절하다고 여겨지는 방식으로 세팅했을 뿐이고, 그 방식이 조성이었습니다. ‘현대’의 작곡가로서 나는 의무적인 불협화음과 잘못된 음표의 출현을 기다렸으나, 그것들은 나타나지 않았습니다.”(1983년 인터뷰)라고 말했다. 이신우 역시 의도적으로 기법의 변화를 추구한 것이 아니라, 본인의 음악관을 잘 드러내기 위한 방식을 연구하면서 작곡 기법이 변화되었다고 볼 수 있다.

35) 음고중심작법(pitch centricity)이란 특정한 음고를 중심으로 형식을 구성해나가는 방식이다.

36) 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014.04.24. 서울.

37) 이것은 폴란드의 작곡가 크리스토프 펜데레츠키의 행보와도 비견될 수 있겠다. 유럽 아방가르드 음악을 이끌던 펜데레츠키는 1980년대 중반 바이올린 협주곡을 통해 전통적 낭만세계로 회귀하는 듯한 어법의 변화를 통해 음향작곡가에서 선율작곡가로 돌아섰다. 이것은 포스트모더니즘의 초기경향이기도 하다.: 오희

그가 혼란의 시기에서 빠져나와 새로운 어법으로 다시 시도한 첫 작품은 요한복음 21장의 텍스트를 기반으로 1999년에 작곡된 첼로와 현악 오케스트라를 위한 <애가>(Love Song)³⁸⁾이다. 요한복음 21장은 이신우에게 영원불변의 진리와 감동을 준 텍스트이다.³⁹⁾ 이 작품은 음악적 사고관의 변화로 인한 혼란 속에서 새로운 어법이 성공적으로 구현된 첫 작품이라는 데에 의의가 있다.

이후 이신우는 바이올린 협주곡 <진혼곡>(2000), 바이올린을 위한 <초상1>(2001), 소프라노와 관현악을 위한 <투사 삼손>(2003)을 발표하고, 이어 피아니스트 최희연과 부천필하모닉 오케스트라의 연주로 피아노 협주곡 <기쁨의 노래>(Song of Joy)(2001/2003)⁴⁰⁾를 초연하였다. 이런 곡들을 시도하는 동안 그는 협화성과 단순한 선율, 조성적 음악을 과감하게 쓸 수 있는 용기가 생겼고, 이를 다양하게 다룰 수 있는 기술을 터득하였다.

<애가>를 처음 작곡할 당시에 그는 모더니즘적 음악에 대해 완전히 배타적인 상태였다. 하지만 의도한 음악적 맥락에 벗어나지 않는다면 그 어느 재료라도 사용할 수 있다고 차츰 생각이 바뀌었으며, 이질적인 재료라 하더라도 한 작품에서 같이 다루어 보고자 하는 흥미가 생겼다. 즉, 모든 기법을 수용할 수 있다는 열린 자세를 지니게 된 것이다. 이신우는 여러 이질적인 재료를 사용한 작품을 쓰면서, 오히려 현대음악이 아닌 고전과 후기 낭만음악 문헌들을 많

숙, “20세기 후반의 음악적 흐름 고찰- 펜데레츠키의 음악을 중심으로”, 『이화음악논집』 1(1997), 22.

38) 1999년 9월 영산아트홀, “On the String”에서 세계 초연되었다.

39) 요한복음 21장에서 예수는 베드로에게 “네가 나를 사랑하느냐”고 세 번 묻는다. 베드로는 “주여 모든 것을 아시오매 내가 주를 사랑하는 줄을 주께서 아시나이다”라며 심중을 고백 하며 그 후로 자기 뜻을 버리고 오직 예수님이 맡기신 사명을 위해 자신의 삶을 불태우며 살아간다. 이 성경구절이 이신우에게 결정적인 깨달음과 인생의 좌우명을 주었다고 한다.: 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014.04.24. 서울.

40) 2003년 12월3일 ‘Studio 2021’에서 실내악 버전으로, 2006년 9월23일 부천필하모닉 ‘20세기 음악 시리즈’ 부천 시민회관에서 오케스트라 버전으로 초연되었다.

이 연구하였고 고전 및 낭만적 어법과 현대적 어법을 한 곡, 혹은 한 악장에서 동시에 다루어보는 시도를 하였다.

즉, <시편 20>을 분기점으로 하여 이신우의 작곡 철학에 근본적 변화가 시작되었고 이것이 새로운 음악어법의 탄생으로 이어지면서 양식적 변화가 시작되었다. 그의 음악은 여전히 다양한 음색과 현대적인 음향을 추구하였지만 종교적 신앙심에 기반을 두고 텍스트를 중심으로 구성과 협화음, 단순한 리듬을 통해 인간의 정신성을 담아내고자 하였다. 구체적인 작곡 기법들은 이신우가 음악으로 표현하고자 하는 메시지를 담아내기 위한 수단으로서 기능하는 것이다. 물론 그 이후에도 작은 변화들이 있었지만, 그것은 양식의 진보 정도이고 작곡 철학은 변화되지 않고 심화되었다.

<시편 20> 이전의 음악이 재료 자체에 집중하여 그것을 지적으로 변용하는 청각적 추상예술이었다면 <시편 20> 이후의 음악은 무엇을 표현하고 싶은지에 대해서 정신적으로, 인문학적으로 접근하는 구체적 예술로 변화된 것이다.

텍스트의 메시지를 음악화하기 위해 다양한 작곡 기법들을 적절하게 수용하는 독특한 음악 어법이 가장 안정적으로 구현된 작품은 2004년 작곡된 현악 오케스트라를 위한 <열린 문>(Open Doors)⁴¹⁾이다. 진혼곡의 아이디어를 갖고 보름 만에 완성한 곡이지만, 결과적으로는 다양한 작곡 기법을 통해 작품의 주제를 드러내는 새로운 음악 양식이 안정적으로 구사된 첫 작품이라 작곡가 스스로 평가하는 곡이다. 이신우는 이 작품 이후 기법적 안정기에 도달하면서 본인의 작곡 양식에 대한 확신을 가지게 되었고 대편성 심포니,

41) 동료 교수이자 스승이었던 ‘고(故) 이강률 교수님을 기억하며 그의 미망인 유희영에게 헌정’했다. 이 작품은 2004년 12월7일 코리안 챔버 앙상블 위촉으로 예술의 전당에서 초연되었다. 이 작품에서 작곡가는 여러 성경 구절을 모토로 제시하였다. “나는 너를 위로하는 자니라”로 시작하는 텍스트의 중심 주제는 “죽음을 사랑으로 승화하여 연약함을 위로”하는 것이다. : 오희숙, “진정성으로 보내는 추모의 마음”, Shinuh Lee 작품집(CD) 프로그램 노트, Studio 2021, 2011, 3.

대규모 연곡 등의 대규모 장르가 자신의 음악적 메시지를 전하기에 더 적절하다는 판단을 내렸다. 그는 이러한 판단 하에 2007년부터 피아노 연곡 시리즈 <코랄 판타지> 작곡에 착수하였다.

나는 성경의 많은 부분에서 영감을 받아서 클라리넷과 현악앙상블을 위한 <Four Biblical Scenes>(2004), 바이올린 판타지 2번 <Laudate Dominum>(2006), 목관 5중주 2번 <Homage to Thomas>(2007), 클라리넷과 현악 4중주를 위한 <Lament>(2010) 등을 작곡했다. 하지만 이 기간을 통해 얻은 결론은 편성의 크고 작음과 상관없이 성경의 메시지들을 20분 남짓 길이의 곡으로 표현하기에는 그 내용이 너무 깊고 심오하여 독립된 곡으로 이 주제를 다루기에는 부적절하다는 것이었다. 피아노를 위한 코랄 판타지 ‘내 백성을 위로하라’는 이러한 경험과 시도를 바탕으로 쓰인 연작이다. 피아노는 솔로 악기지만 관현악에 버금가는 다양한 표현이 가능한 유일한 악기인 관계로 첫 연작의 매체로 피아노를 선택하였다.⁴²⁾

위의 인용문을 통해 알 수 있듯, 작곡 기법의 변화 후 이신우는 자신이 전달하고자 하는 메시지를 폭넓게 표현하는 것에 주력하고 있다.⁴³⁾ 이 시기에 이신우는 바이올린 판타지 2번 <Laudate Dominum>(2006), 피아노 연주와 설치 미술로 구성된 다원 예술 작품 <스크루테이프의 편지>(The Screwtape Letters)(2007/2009), 플루트와 피아노를 위한 <라멘트 - 시온의 딸아>(Lament - The Daughter of Zion)(2013/14)⁴⁴⁾ 등을 작곡했는데, 최근에 작곡된 <라멘트 - 시온의 딸아>에서 종교적 메시지를 음악화하는 그의 어법은 심화되었다. 이 곡은 구약성서 예레미야 애가⁴⁵⁾ 2장 1절 “슬

42) 이신우, “이신우의 피아노 <코랄 판타지>”, The Pathway Concert Series-이신우 코랄 판타지 <내 백성을 위로하라>(2008.11.07. 금호아트홀) 프로그램 노트, 1.

43) 작곡가 이신우와의 대담 2. 2014.09.30. 서울.

44) 2014년 5월 26일 예술의 전당 IBK챔버홀 <소피아 구바이둘리나와 동시대 음악가들>에서 윤혜리(Flute)와 이영우(Piano)의 연주로 최종 버전이 초연되었다.

45) 예레미야 애가는 『구약성서』 중의 30번째 책이다. 영어로는 'Lamentations of Jeremiah'라고 하는데, 그리스어로 번역 이후, 『예레미야 애가』로 불리며, 『예레미야서』의 뒤에 놓이게 되었는데, 헤브라이어 성서에서는 단지 『애가』로 불리며 『구약성서』의 제3부에 놓여있다. 『애가』가 예레미야와 결부된 것은 『역대하』 35장 25절의 가사 때문이라고 생각된다. 그 가사의 내용은 기원전 586년의 예루살렘 함락 직후에 노래된 <한탄의 노래>가 중심이며, 작자는

프다 주께서 어찌 그리 진노하사 딸 시온을 구름으로 덮으셨는가
이스라엘의 아름다움을 하늘에서 땅에 던지셨음이여 그의 진노의
날에 그의 발판을 기억하지 아니하셨도다.”라는 구절에 기반을 두고
작곡되었다. 이 텍스트는 예루살렘의 함락에 대한 선지자 예레미야
의 슬픔과 비통함, 인간의 죄에 대한 반성과 원망을 그 주제로 한
다. 여기에 이신우 본인의 고뇌와 애통함이 더해졌다. 이 작품에는
성경 텍스트와 함께 사회 현상에 대한 작곡가의 비판이 표현되어
있다.

최근 들어서, 한국 기독교의 치부가 드러나고, 어려운 환경에 처하게 되면
서, 내가 믿었던 기독교가 옳은 것인가.....나의 음악도 세속적인 기독교의
영향을 많이 받은 것인가에 대한 회의가 든다. 종교의 부패한 인간의 본성
의 타락과도 연관이 되는 것 아니겠는가. 이 문제로 말미암아 인간에 대한
근원적 고민들을 하게 되었다.⁴⁶⁾

이러한 내면적 성찰을 바탕으로 탄생한 곡이 바로 <라멘트 - 시
온의 딸아>이다. 오늘날 한국 교회에서 벌어지고 있는 종교적 타락
에 대한, 더 나아가 그 안에 내재된 인간 본연의 ‘죄’에 대한 작곡가
이신우의 슬픔을 표현한⁴⁷⁾ 이 곡은 예언자 예레미야의 슬픔을 감성
적으로 그려내고 있다. 최근 한국의 대형 교회의 부조리와 비리, 몰
락에 대한 작곡가의 개인적 안타까움, 통탄과 체감이 텍스트의 내용
과 잘 결합되어 있다.

이처럼 현대의 모더니즘적 음악 경향으로부터 탈피하여 과감하게

불명하다. 전체 5장은 각각 독립된 노래로, 최초의 4장은 각 행의 최초의 문자
가 알파벳 문자를 순서대로 사용하는 형식을 취하고 있다. 제3장은 예루살렘의
정치적 지도자가 노래한 <개인의 한탄의 노래>로 되어 있다.: 종교학사전 편
찬위원회, 『종교학 대사전』, (서울: 한국사전연구소, 1998), 922.

46) 작곡가 이신우와의 대담 2. 2014.09.30. 서울.

47) 이혜진, “라멘트-오, 시온의 딸아”, SNU New Music Series Studio 2021-
2014 Spring Season 프로그램 노트, (서울: Studio 2021, 2014), 27.

독자적인 길을 모색하고 있는 이신우의 모습은 슈니트케(Alfred Schnittke), 메시앙(Olivier Messiaen), 펜데레츠키(Krzysztof Penderecki), 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina), 록버그(George Rochberg)⁴⁸⁾ 등의 작곡가들의 음악적 행보와 견주어 볼 수 있다. 예를 들어 펜데레츠키는 1962년부터 인간을 향한 음악을 쓰기 위하여 보편적인 주제를 탐색하면서, 절정기를 이루던 모더니즘 음악의 영향권에서 벗어나 성경 텍스트를 바탕으로 <누가 수난곡>(Passio et mors Domini nostri Jesu Christi secundum Lucam)(1965/66)⁴⁹⁾을 작곡하였다.⁵⁰⁾ 이 작품에서 펜데레츠키는 종교적인 영성을 주요 주제로 삼고 음악적으로는 전통과의 연결을 꾀하였는데, 이러한 음악 양식의 전환을 통해 청중과의 공감대를 형성하였다.⁵¹⁾ 펜데레츠키를 비롯한 많은 20세기 후반 작곡가들처럼, 이신우 역시 인간의 보편적이고 정신적인 가치를 음악으로 드러내기 위해 전통과 현대를 넘나드는 다양한 시대의 여러 작곡 양식들을 모두 수용하여 독자적인 작품 세계를 구축하고 있다. 이는 역사는 한 방향으로 진행되므로 표현 방식 역시 끊임없이 발전하고 진화한다고 믿는 모더니즘적 원칙에서 탈피하여 음악의 정신성과 표현성, 언어성을

48) 모더니즘작곡가로서 큰 성공을 거두었던 록버그(1918.07.05.-2005.05.29.)는 아들을 잃는 슬픔을 겪은 이후 모더니즘 기법에서 등을 돌리고, 전통적인 음악 어법을 사용하기 시작했다. 그 이유는 그의 슬픔을 표현하기에 모더니즘 기법이 적합하지 않다고 판단해서이다. 그의 현악 4중주 3번에서, 그는 조성과 무조성을 혼합하여 사용하고 베토벤적인 양식과 구성을 모방, 인용하는 등 작곡 양식의 큰 변화를 꾀했다.

49) 펜데레츠키는 “나는 통합에 대한 갈망, 즉 현대인들이 운명적으로 겪고 있는 혼란스런 경험들을 융합하고픈 욕망에 이끌렸다. ... 현대의 예술가는 보편성을 향한 그의 갈망에도 불구하고 파편처럼 분해되고 소외된다. 내게 있어서는 전통을 의식적으로 사용하는 것이 예술가와 청중 사이의 이러한 불협화를 극복하는 기회로 작용했다. 나는 내 예술적 여정의 전환점이 되었던 <누가수난곡>을 회상한다.”라고 말했다. 레지나 수호피츠키(R. Chlopicka), “크리스토프 펜데레츠키의 작품세계: 통일성과 다양성”, 『운지』 3(2004), 13.

50) 레지나 수호피츠키, 위의 글, 13.

51) 오희숙, “20세기 후반의 음악적 흐름 고찰- 펜데레츠키의 음악을 중심으로”, 20.

회복하고 전통과 현대를 공존시키면서 자유롭고 다양한 창작을 추구하는 새로운 미학적 패러다임으로의 변화로 해석할 수 있다.

오늘날 이신우는 창작 활동에 몰두하고 있으며, 2010년 서울국제음악제의 위촉으로 작곡된 <클라리넷 협주곡>이 그레고리 노박(Grzegorz Nowak)이 지휘하는 서울 바로크 합주단과 클라리넷 연주자 미셸 레티엑(Michel Lethiec)의 협연으로 초연되었고, 이듬해 클라리넷 오중주 <라멘트>(Lament)가 앙상블 오푸스(Ensemble Opus)와 미셸 레티엑의 연주로 프랑스 카잘스 페스티벌에서 초연되었다. <코랄 판타지>(Chorale Fantasy)는 피아니스트 허효정의 연주로 2012-2013년 미국에서 순회 공연되었고, 이후 2014년에 뉴욕 카네기홀, 오스트리아 비엔나 무직페라인(Musikverein Wien) 그리고 독일 뮌헨 국립음악대학교에서 연주되었다. 2014년에는 <코랄 판타지>와 바이올린 소나타 <시편소나타>의 녹음이 Dux 레이블에서 음반으로 발매되는 등 세계적인 연주 활동과 함께 서울대학교 음악대학 현대음악 시리즈인 Studio 2021의 음악 감독으로 활동하면서 이신우는 더욱 깊이 있는 음악 세계를 구축하고 있다.

3. <코랄 판타지> 작품 분석

<코랄 판타지>는 이신우가 자신의 종교적 철학을 형성하고 텍스트와 음악을 연결시키는 독자적인 음악 어법을 구축한 시기에 쓰인 피아노 작품으로, 2007년부터 작곡되기 시작하여 2015년 3월 현재 총 세 개의 곡이 한권으로 출판되어 있다.⁵²⁾ <코랄 판타지> 제 1번 <내 백성을 위로하라>(Comfort, comfort my people)는 10개의 악장으로 구성되어 있으며 이사야서와 로마서, 요한복음 등의 성경 텍스트가 다양한 양식을 통해 표현되어 있다. 제 2번 <목걸이>(The Collar)는 영국의 종교시인 조지 허버트(George Herbert)의 시 “목걸이”를 음악으로 그려낸 단악장으로 된 한 편의 음악시(詩)이다. 제 3번 <알렐루야>(Alleluia)는 2011년 제 4회 서울국제음악콩쿠르 피아노 부문의 과제곡으로 위촉받아 작곡된 단악장의 곡으로, 음악이 먼저 작곡된 후에 텍스트가 결합된 곡이기 때문에 1, 2번에 비해 텍스트와 음악의 결속력이 다소 떨어질 수도 있으나 이 작품에도 역시 텍스트와 음악을 종합하는 이신우의 기본 아이디어가 잘 드러난다. <코랄 판타지>는 기악곡이지만 각 곡과 악장마다 표제⁵³⁾와 곡의 주제를 드러내는 구체적인 텍스트가 붙어있다. 즉, 이신우는 텍스트와 음악의 긴밀한 연관성 속에서 다양한 음악적 장치를 통해 텍스트의 메시지를 뚜렷하게 표현하고 있다. 세부적인 분석을 통해 살펴보겠지만, 각 작품의 텍스트와 음악은 피상적으로 관계 맺고 있는 것이 아니다. <코랄 판타지>는 텍스트에 대한 철저한 연구와 해석, 선별 작업을 거쳐 탄생한 것으로, 텍스트와 음악의

52) 향후 <코랄판타지>의 작곡은 계속될 예정이며 현재 이신우는 여러 지역의 코랄을 수집, 연구하며 소재를 구축 중이다.

53) 이 표제들은 다윈예술 버전으로 진행된 2009년 9월 서울대학교미술관 MoA에서의 공연을 위해 음악학자 서정은이 C. S. 루이스(Clive Staples Lewis, 1898~1963)의 『스크루테이프의 편지』(The Screwtape Letters)로부터 1, 3, 4악장의 주제와 음악적 인상에 맞는 특정 문장을 발췌하여 붙인 것이다.

합일을 통해 더욱 복잡적이고 풍성한 의미를 지니게 되는 작품이다.

<코랄 판타지>는 그 제목에서 알 수 있듯이 코랄 선율을 중심으로 여러 가지 다양한 음악 양식이 자유롭게 결합된 작품이다. 이 곡에서 ‘코랄’은 ‘노래 부를 수 있는 선율’을 의미한다. 누구나 쉽게 노래 부를 수 있는 선율로 종교적 신앙심을 표현했던 코랄의 기본 성격에 착안하여 이신우는 가사가 없는 순수 피아노 작품 속에서도 코랄 선율을 통해 작품의 메시지를 전달함으로써 음악의 언어성을 획득하고 있다.

한편 ‘판타지’는 16세기 이래 기악곡을 지칭하는 용어로서 처음 사용된 이후 여러 형태로 발전되었는데, 판타지의 근본적인 핵심 요소는 ‘자유’이다. 즉, <코랄 판타지>는 특정한 양식이나 형식에 국한되기 보다는 작곡가의 음악적인 영감에 따라 여러 가지 음악 양식이 비교적 자유롭게 표현된 작품이다. 이러한 아이디어는 슈니트케(Alfred Schnittke, 1934~)의 폴리스타일리즘(polystylism)⁵⁴⁾으로부터 기법적인 영향을 받았다. 하나의 작품, 하나의 악장 내에서 모든 것이 논리적으로 엮여있는 전통적인 작품 구성 방식과 달리 슈니트케의 작품은 하나의 재료가 제시된 후에 또 다른 재료가 병치되는 방식으로 구성되어 있다. 이신우 역시 음악적 아이디어의 발전과 유기성에 집중하던 작곡 방식에서 벗어나 텍스트가 담고 있는 뉘앙스를 가장 잘 표현할 수 있는 음악 양식들을 자유롭게 나열하고 병치했다. 그럼에도 불구하고 이 작품은 자유로움 속에서 질서를 지니고 있으며, 이를 통해 곡의 응집력이 획득된다. 예를 들어 이 작품에서는 코랄 선율이 구조적인 측면에서 곡 전체를 하나로 묶는 일종의 순환 고리의 역할을 한다.

54) 한국어로 ‘양식적 다원주의’로 번역되어 쓰이고 있지만, 이 작품을 분석할 때 ‘폴리스타일리즘’ 혹은 ‘폴리스타일적인 작곡 방식’이라는 용어가 더욱 직접적으로 곡을 설명하는데 적합하고 직관적이기 때문에 본 논문에서는 이 두 용어를 사용한다.

이처럼 <코랄 판타지>는 종교적 텍스트를 여러 음악 양식의 결합을 통해 표현하고 있는 작품이기 때문에, 음악의 형식 그 자체가 아니라 음악에 담긴 메시지와 상징성, 음악적 형식과 내용의 관계 등 텍스트와 음악의 연관성을 여러 각도에서 폭넓게 살펴볼 때, 작품의 의미와 가치를 이해할 수 있다.

3.1 제 1번: <내 백성을 위로하라>(Comfort, comfort my people)

3.1.1 텍스트와 작품 구성

<코랄 판타지> 1번(2007-2009)은 총 10개의 악장으로 구성되어 있으며, 연주시간이 50여분에 달하는 대작이다. 이 작품에는 “내 백성을 위로하라”(Comfort, comfort my people)라는 표제가 붙어 있다. 구조적으로 첫 악장 ‘신포니아’(Sinfonia)와 마지막 악장 ‘피날레’(Finale) 사이에 8개의 악장이 배치되어 있는데, 10개의 악장 모두 각 악장의 주제를 나타내는 제목과 텍스트를 가지고 있다. 각 악장의 텍스트는 구약의 이사야서⁵⁵⁾와 신약의 로마서, 누가복음, 요한복음, 요한계시록으로부터 발췌된 것으로 악보의 첫 머리에 명시되어 있다. 이신우는 곡의 주제와 연관이 있는 성경의 텍스트를 직접 선별하고 재배치하였다. 텍스트를 먼저 지정하고 음악을 작곡한 악장이 있으며, 또 그 반대의 악장도 있다. 두 경우 모두, 음악은 텍스트와 긴밀하게 연결되어 있으며 그 텍스트가 바로 악장의 중심 메시지이다. 즉, 각 악장 앞머리에 붙어 있는 텍스트는 악장의 메시지를 명확하게 드러내며, 작품을 이해하는 중요한 이정표가 된다. <코랄 판타지> 1번의 악장구성과 중심텍스트는 다음과 같다.

55) 이사야는 구약에 등장하는 대 선지자(先知者)로 예수의 등장과 십자가에 못 박힘, 부활이라는 신약의 내용을 예언하고 있다.

	악장명	텍스트
1	신포니아	이사야 61:1-2
2	1. 죄 : 그 길고도 어둡한 몽상의 미로	로마서 1:21-25
3	2. 코랄 : ‘주여, 자비를 베푸소서’	누가복음 5:8
4	3. 죄 : 갑옷처럼 인간의 온몸을 둘러싼	로마서 1:26-31
5	4. 죄 : 절망과 공포와 당혹감이 넘치는 산 술잔	로마서 3:10-18
6	5. 코랄 : ‘주여, 자비를 베푸소서’	이사야 6:5
7	6. 그리스도의 십자가	요한복음 1:29
8	7. 코랄 : ‘주여, 자비를 베푸소서’	바흐 코랄 <그리스도는 무덤에 누워>
9	8. 내 백성을 위로하라	이사야 40:1-2,5,9
10	피날레	요한계시록 21:1-5

[표 2] <코랄 판타지> 1번의 악장 구성

10개의 악장은 작품의 내용적인 측면에서 크게 네 개의 부분으로 구분할 수 있다.

	악장	주제
1	신포니아	위로와 구원
2	1악장 - 5악장	인간의 죄
3	6악장 - 7악장	그리스도의 희생과 부활
4	8악장, 피날레	위로와 구원

[표 3] <코랄 판타지> 내용에 따른 악장 구분

이신우는 텍스트의 흐름과 악장 간의 연관성을 고려하여 작품을 구상하였다. 위로의 메시지를 담고 있는 신포니아와 피날레가 한 쌍을 이루어 작품의 처음과 마지막에 배치되었으며 그 내부에 인간

의 죄와 회개, 예수의 죽음과 부활을 통한 구원을 노래하는 악장이 배치되어 있다. 이 중에서 1악장과 2악장, 4악장과 5악장, 그리고 6, 7, 8악장이 아타카(attaca)로 연결되어 있는데, 이것은 작품의 서사적인 흐름을 고려한 구성이다.

10개의 악장을 순서대로 살펴보면, 작품의 전반부는 인간의 죄를, 후반부는 그리스도의 희생과 부활, 구원을 노래한다. 인간의 ‘죄’를 적나라하게 지적하고 있는 텍스트에 기반을 둔 1, 3, 4악장은 성경 구절에 등장하는 인간의 죄를 감각적으로 묘사한다. 코랄 악장인 2악장과 5악장⁵⁶⁾의 텍스트는 자신의 죄에 대한 인간의 깨달음을 말하고 있는데, 이 텍스트를 코랄 선율을 통해 표현함으로써 ‘인간의 죄와 그리스도의 구원’이라는 작품 전체의 메시지를 함축적으로 제시한다. 죄 악장과 코랄 악장이 아타카로 연결되면서 교대로 등장하는 구성은 종교극에서 장면에 대한 묘사와 해설이 함께 이루어지는 것에 비유할 수 있다. 특히 이 작품의 전반부를 마무리하는 4악장과 5악장은 죄와 코랄 악장의 교대를 통해 작품의 주제를 효과적으로 드러내는 구성을 잘 보여준다. 4악장의 인간의 악함에 대한 묘사는 강렬한 음악으로 형상화되면서 전반부의 클라이막스를 형성하며 4악장과 아타카(attacca)로 연결되는 5악장은 4악장에서 쌓아올린 죄악에 내려질 하나님의 심판에 대한 두려움과 심판 앞에서의 인간의 무력함을 전한다.

6악장과 7악장은 예수 그리스도가 세상에 내려와 인간의 죄를 대신 짊어짐으로써 인간의 죄를 없애고 죄에 대한 심판을 무효화하였음을 노래하고 있다. 하나님은 당신의 아들을 희생시킴으로써 죄를 없애면서 죄인을 살리신 것이라는 메시지를 전하는 것이다.⁵⁷⁾

56) 특히 5악장의 텍스트는 선지자 이사야가 환상 속에서 하나님의 영광을 보고 행복하기보다는 두려움을 느꼈음을 드러내고 있는데, 이것은 인간이 죄를 짓고 미천하다는 것을 깨달을 때, 한없이 낮아짐과 동시에 하나님의 진노를 두려워하지 않을 수 없다는 것을 의미한다. 이는 성경 텍스트의 이해는 인간의 죄성에 대한 인식에서부터 시작된다는 작곡가의 해석을 음악적으로 드러내는 것이다.

즉, 6악장과 7악장은 인간은 그리스도의 은혜를 통해 면죄되고 구원받았음을 노래하고 있다. 8악장은 하나님이 선지자들에게 위로를 큰 소리로 전하라는 명을 내리는 것을 묘사하고 있다. 신포니아와 피날레는 예수 그리스도를 통해 인간이 구원 받았다는 이야기를 담고 있는데, 동일한 주제를 지닌 악장이 곡의 처음과 끝에 배치됨으로써 음악의 형식적 측면과 내용적 측면 모두에서 작품에 응집력이 부여된다.

<코랄 판타지> 1번은 한편의 대 서사시와 같다. 인간의 타락과 죄성, 그리스도의 대속(代贖), 하나님의 구원이라는 신약 성서의 내용이 하나의 사이클을 그리며 압축적으로 묘사되고 있다. 즉, <코랄 판타지> 1번의 대 주제는 수난곡처럼 ‘인간의 죄와 구원’이다. 특히 인간의 죄에 관한 텍스트를 기본으로 한 악장이 이 곡 전체 악장의 40% 가까운 비중을 차지하고 있는데, 인간의 죄에 대한 진지한 성찰은 이 작품의 두드러진 특징이다. 이신우는 그리스도의 죽음과 부활에는 반드시 인간이 죄인이라는 전제가 놓여있으며, 신의 초월성을 이야기하기 위해서는 인간의 본성을 먼저 논해야 한다고 보고, 이 곡에서 죄에 대한 묘사에 많은 비중을 두고 있다.

판타지라는 제목이 암시하는 것처럼 음악의 형식적인 측면에서 전통적인 소나타를 비롯한 모티브 발전적 악곡처럼 악장 사이의 조성적 연관성이 강한 것은 아니다. 그러나 10개의 악장은 각 악장끼리 부분적으로 조적 연관성을 지니고 있다. 각 악장의 음악적 특징과 조적 연관성은 다음과 같다.

57) 매튜 헨리 저, 박문재 역, 『요한복음 : 매튜헨리주석』, (고양: 크리스천다이제스트, 2006), 40-43.

악장	특징	조성 혹은 중심음	악장 간 연관성
Sinfonia	온음계적 화성적 변화 정적임 제한된 음가	A b	
I . Sin	3화음 주요소재 조성적 변화 많음	f	이전 악장의 나란한 조
II . Chorale	코랄 모티브, 4도 구성 화음	c	이전 악장과 아타카로 연결, 5도 위 조성
III . Sin	옥타토닉 스케일, 음렬 등장	D#	
IV . Sin	반음계적 진행, 트릴과 트레몰로, 감7화음의 잦은 사용	b	
V . Chorale	코랄 모티브, 저음부의 트레몰로	왼손중심 음b, 오른손 중심음 c#	이전 악장과 아타카로 연결, 공통음 'b'
VI. The Cross of Christ	바흐의 B-A-C-H 모티브 차용(십자가 주제)	b	
VII. Chorale	바흐의 코랄 인용	e	이전 악장과 아타카로 연결됨
VIII. Comfort, comfort my people	여러 가지 양식의 혼합	시작c 종지c#	이전 악장과 아타카로 연결됨
Finale	Sinfonia의 모티브를 반음 위에서 재현	A	c#음을 중심축으로 삼아 A Major로 전조

[표 4] <코랄 판타지> 1번 각 악장의 음악적 특징과 조적 연관성

한편 이 작품의 처음과 끝을 이루는 신포니아와 피날레는 조성적인 측면 이외에도 음악적으로 밀접한 연관성을 지니고 있다. 작품의 중심 메시지를 처음 제시하는 신포니아의 코랄 모티브는 2악장, 5악장, 그리고 마지막 피날레 악장에서 변용되어 나타난다. 피날레의 텍스트는 ‘처음 하늘과 처음 땅이 없어지고, 새로운 세상이 하늘로부터 내려왔다’고 하며, 새로운 시작을 알리지만, 음악적 원형은 아이러니하게도 단2도 위에서 신포니아의 코랄 선율을 재현하고 있다.⁵⁸⁾ 코랄 선율이 작품의 처음과 끝에서 등장하는 수미상관식 구성은 각각 다른 특징을 지닌 10개의 악장을 하나의 작품으로 묶어준다.

이신우는 서문의 작곡가 노트를 통해서 이 곡의 연주에 대해 언급하고 있다. 연주자는 10개의 악장의 순서를 달리하여 연주할 수도 있고, 몇 개의 악장만 선택하여 연주할 수 있으며 악장의 재배치 및 선별은 텍스트 내용의 내러티브를 해치지 않는 범위 내에서 이루어질 수 있다고 작곡가는 제시하고 있다.⁵⁹⁾ 따라서 연주자들은 이 작품에 접근할 때 먼저 텍스트의 내용을 비롯하여 텍스트와의 연관성 속에서 개별 악장의 특징과 전체 작품의 구성을 이해해야 한다. 또한 이신우는 서문에서 특별히 ‘페달의 사용’에 대해서 언급하고 있다. 연주자는 고전적, 관용적 사용법이 아닌 텍스트와 텍스트의 음악적 표현을 고려하여 페달을 사용하여야 하며, <코랄 판타지>의 전체 주제, 그리고 세부적으로 각 악장의 내용과 음악적 표현을 이해하고 적절한 음향을 창출해야 한다고 권고한다.⁶⁰⁾ 예를 들

58) 이러한 음악적 특성은 형식적, 내용적 측면에서 작품에 응집력을 부여하는 동시에 텍스트의 표면에는 드러나지 않는 작곡가의 다의적인 텍스트 해석을 나타낸다. 이후 자세히 설명하겠다.

59) 카네기홀을 비롯한 세계적 연주홀에서 이 곡을 연주한 피아니스트 허효정은 IV-V-신포니아-I-II-III-VI-VII-VIII 악장 순으로 연주하였다. 이는 기교적, 음향적으로 가장 강렬한 IV악장을 시작 악장으로 하여 청중들을 집중시키려는 의도이다.

60) 이신우는 “낭만주의 어법에 의거해서 페달을 화성의 변화나, 음역의 이동, 프레임징에 따라서 변화시키기 보다는, 텍스트와 음악적 메시지에 따라서 적용하

면, ‘죄악의 긴 미로’에 대한 표현으로서, 1악장 마디 128의 클러스터화된 저음역 화성들의 하행 부분에서 페달을 교체하지 않고 길게 눌러서 다음 악장까지 거칠고 거대한 음향을 유지해야 한다. 또한 ‘새 세상이 등장하기 전의 혼란’에 대한 표현으로서, 8악장의 마디 279부터 피아노의 울림을 극대화시키기 위해 화성의 변화와 무관하게 지속적으로 댐퍼 페달을 밟고 있어야 한다. 즉, 텍스트에 대한 연주자의 이해와 해석, 그것에 바탕을 둔 연주자의 독자적이지만 적절한 해석이 중요한 것이다.

이처럼 <코랄 판타지> 1번에서는 작품의 구성, 전개, 연주 모든 단계에서 텍스트와 음악의 연관성이 우선적으로 고려되어야 하며, 텍스트와 음악의 관계에 주목할 때 작품의 감상 역시 더욱 의미 있게 이루어질 수 있다.

3.1.2 악장분석

1) 신포니아

신포니아는 인간의 죄와 구원에 관한 예언자 이사야의 메시지를 표현하는 악장이다. A♭ major의 조성적인 악장으로, 마디 1-93까지 긴 A♭ 페달 포인트가 지속된다. 작품에 처음 등장하는 코랄 멜로디가 수직적, 수평적 변형을 통해 전개되며 전반적으로 지시어나, 템포, 분위기의 극적인 변화 없이 흘러간다. 신포니아는 구조적인 측면에서 크게 두 부분(A, B 섹션)과 코다로 나뉜다. A 섹션에서는 이 작품의 중심축이 되는 코랄 멜로디가 제시되고, 그 멜로디가 수직적으로 강화되며 힘을 보강해 간다. B 섹션에서는 새로운 보조적 멜로디가 등장하고 그것의 변형들이 이루어지며, 코다에서는 A 섹션이 축약적으로 제시된다.

는 것을 권고한다”라고 하였다.: 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014. 04. 24. 서울.

섹션		마디	조성	특징
A		1-34	A ♭ Major	주제 코랄 선율의 제시와 수직적 강화, 뚜렷한 조성감
B	a	35-50		주제 코랄 선율과 다른 새로운 멜로디 제시
	b	51-58		경과구적 성격을 띠는 빠른(mosso) 부분
	a'	59-66		주제 선율의 옥타브재배치(octave displacement)
	b'	67-74		경과구
	a''	75-93		당김음 리듬과 선율의 도약
	c	94-97		3박자로 변화, a의 선율적 특성을 차용함
	d	98-104		템포의 변화, 경과구적 성격
	a''	105-112		저음부에서 제시되는 주제의 수직적 음향 강화.
Coda		113-117		A 섹션을 축약적으로 제시

[표 5] <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장의 구성과 특징

마디 1-3에서 신포니아 악장뿐만 아니라 <코랄 판타지> 1번 전체를 관통하는 코랄 선율이 4성부 형태로 제시된다.



[악보 5] <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장, 마디 1-3, 코랄 선율의 제시

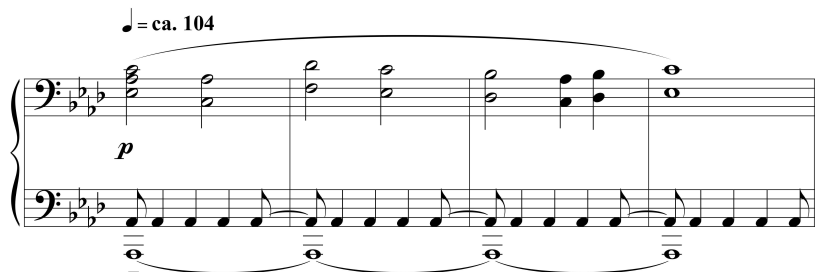
앞의 장에서 살펴보았듯이 이 코랄의 소프라노 선율은 이후의 악장에서도 계속 변용되어 등장하며 열 개의 악장을 하나로 묶는 결정적인 순환 고리 기능을 한다. 이후 마디 4-34까지 이 코랄 멜로디가 확장되는데, 코랄 멜로디의 후반부(마디 2-3)에 수평적으로 음들이 첨가되면서 멜로디가 확장된다.

Rubato (ca. 80) arioso

The musical score is for a piano accompaniment of a chorale. It is written in 3/4 time, key of B-flat major, and marked 'Rubato (ca. 80) arioso'. The score consists of three systems of staves. The first system shows measures 1-4, the second system measures 5-8, and the third system measures 9-12. Red boxes highlight the expansion of the soprano line in measures 2-3, 6-7, and 10-11, where additional notes are added horizontally to the original melody.

[악보 6] <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장 마디 1-12,
코랄선율의 수평적 확대

이후 마디 17부터 주제가 다시 등장하는데, 4성부 코랄의 화성이 수직적으로 강화되어 두터운 음향이 만들어지며 점차 넓은 음역으로 확장된다.



[악보 7] <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장, 마디 35-38, B섹션

마디 35, B섹션부터 주제가 되는 코랄 멜로디가 아닌 새로운 멜로디가 등장한다. 이 부분에서는 $\text{♩} = 80$ 에서 $\text{♩} = 104$ 로 템포가 빨라지며, 이 악장의 중심음인 $A\flat$ 이 왼손에서 엇박으로 등장하면서 운동성이 생긴다. A 섹션에서 첫 코랄이 수직적으로 음을 더해가며 확장되었던 것처럼, 이 새로운 선을 역시 마디 43부터 화성의 구성음이 첨가되면서 두터운 울림층을 형성한다.



[악보 8] <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장 마디 45-50

마디 94부터는 2박자 계열에서 3박자 계열로 박절단위가 변화되어 새로운 섹션이 시작된다.



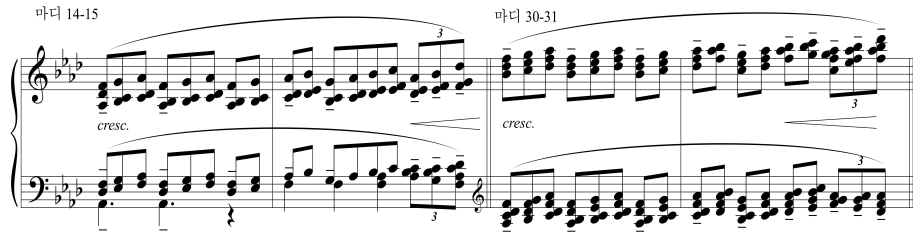
[악보 9] <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장, 마디 91-95,
박절 단위의 변화

이러한 박절단위의 변화로 인해 새로운 에피소드가 삽입된 것 같은 느낌이 들지만, 사실 이 부분의 소프라노 멜로디는 마디 35부터 등장한 멜로디이다. 즉, 일종의 주제적 변형(thematic transformation)으로, 리듬적 일탈을 통해 새로운 에피소드로 들리는 효과를 의도한 것이다.

마디 97의 마지막 박자에서부터는 2도 음정이 첨가된 3화음의 병진행이 나타난다. 이는 크레센도를 통해 방향감과 운동감을 부여한 A 섹션의 마디 14-15, 마디 30-31의 변형이다.



[악보 10] <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장, 마디 96-104



[악보 11] <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장 마디 14-15와 마디 30-31

새로운 멜로디를 주제적으로 변형시키고, 템포와 박자, 리듬의 변화를 통해 역동성을 부여한 B 섹션이 마디 112에서 일단락되고 나면, 주제 코랄이 압축적으로 제시되면서 곡은 조용히 마무리된다. 이 악장의 주된 메시지인 위로로 수렴되는 것이다.

2) I. 죄 : 그 길고도 어두운 몽상의 미로

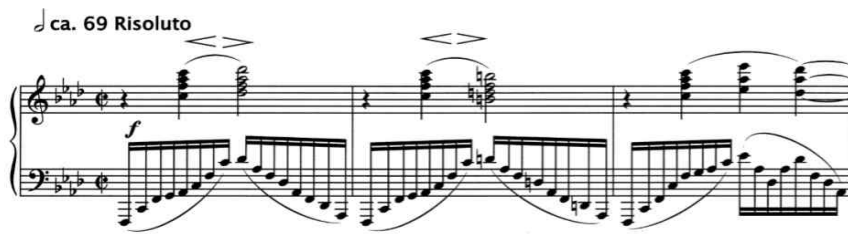
I 악장은 인간의 죄와 그에 따른 하나님의 심판을 언급한 로마서 1장 21-25절을 묘사하고 있다. 이 악장은 큰 변화 없이 전체 분위기가 유지되는 신포니아와는 대조적이며, 음악적 성격의 뚜렷한 변화에 따라 구조적으로 크게 네 개의 부분(A, B, C, D 섹션)으로 구분할 수 있다. 길이가 가장 긴 A 섹션은 다시 특징적인 다섯 개의 하위 섹션으로 구분된다.

섹션		마디	조성	특징
A	a	1-4	f minor	넓은 음역의 왼손 아르페지오
	b	5-8	c minor	양손 반진행
	c	9-16	A b major	멜로디와 화성적 반주
	a'	17-24	잡은 조성의 변화 (시퀀스)	a 의 변형, 화성적 리듬은 두 마디씩 진행, 고음역과 저음역으로 잡은 이동을 하는 화성화된 멜로디, 베이스음은 반음계로 상행
	d	25-30		화성적 리듬이 다시 1마디로 축소됨, bass 반음계 상행 후, 온음계로 하행
	e	31		기능적 연관성 없는 3화음의 코드 병치, 온음과 반음으로 점진적 하행, 양손 반진행, a 로의 효과적 회귀를 위한 일탈감
	a	32-35	f minor	a의 반복
	b	36-39	e b minor	조성의 변화(앞에선 c minor였음)
B		40-64	잡은 조성의 변화 (시퀀스)	호모포니적 구성, 베이스음은 반음씩 하행
C		65-109		d와 e 를 소재로 변용하여 구성
D		110-129		e의 화음적 특성을 가지고 구성 피아노의 타악기적 효과, 클러스터의 중첩

[표 6] <코랄 판타지> 1번 I 악장의 구성적 특징

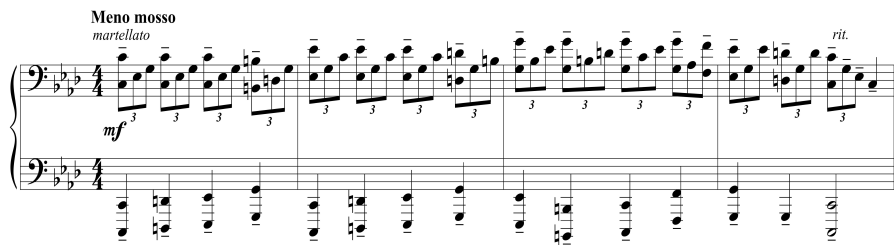
이 곡은 앞선 악장 신포니아의 조성인 A b Major와 나란한 조성인 f minor에서 2분의 2박자로 ‘단호하고 강인하게(Risoluto)’ 시

작된다. 마디 1-4에서 등장하는 왼손의 넓은 음역에 걸쳐진 아르페지오 위에서 오른손에서 화음의 최상성부가 단 2도 상행-단 2도 하행하며 음정적인 긴장감을 유발하는 선율적 화성이 진행된다. 이러한 특징을 지닌 음악적 단편을 a 라고 하겠다.



[악보 12] <코랄 판타지> 1번 I 악장 마디 1-3, (A-a 중 일부)

곧이어 마디 5-8(A-b 섹션)에서는 c minor로 조성이 바뀌고, 강한 악센트를 달아서 짧게 (martellato) 연주되면서 음악적인 분위기가 변화된다. a와 반대로 박절적인 저음의 왼손 옥타브 진행과 테누토(tenuto)된 멜로디를 지닌 오른손의 셋잇단음표 패턴이 결합되어 새로운 긴장감이 조성된다.



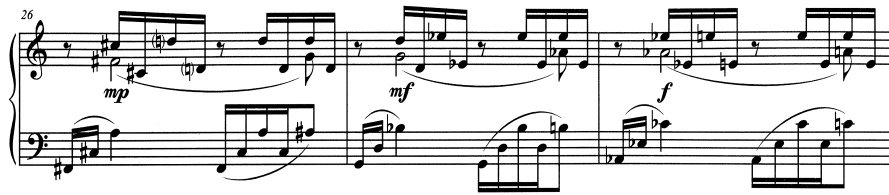
[악보 13] <코랄 판타지> 1번 I 악장 마디 5-8

마디 9-16(A-c)는 전체적으로 A b major 조성을 띠며, 쇼팽을

연상시키는 오른손의 서정적 선율을 왼손의 화성적 반주가 받쳐주고 있다.

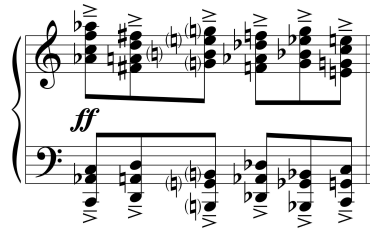


[악보 14] <코랄 판타지> 1번 I 악장 마디 10-13, (A-c 중 일부)



[악보 15] <코랄 판타지> 1번 I 악장 마디 26-28, (A-d 중 일부)

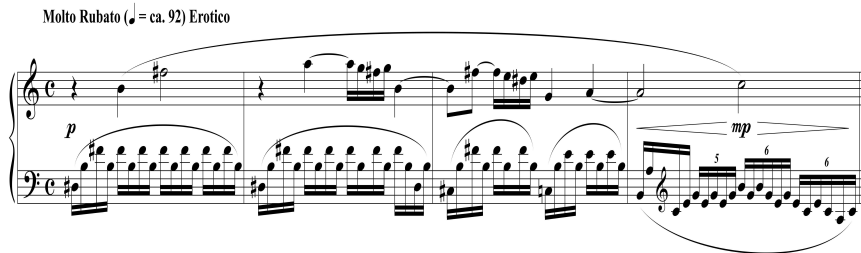
마디 25부터 시작되는 A-d에서는 펼쳐진 옥타브가 반음계적으로 움직이고 ‘점점 빨라지면서(stringendo)’ 급박하게 진행하며 다이내믹이 고조된다. 이후 마디 31에서 강한 다이내믹과 옥타브 중복을 포함한 3화음 믹스처(mixture)(A-e)가 종지 악구로서 등장한다.



[악보 16] <코랄 판타지> 1번 I 악장 마디 31, A-e

지금까지 살펴 본 A의 하위 섹션인 a, b, c, d, e에 등장하는 음악적 요소들은 이후 I 악장 전체에 걸쳐 활용된다.

B섹션의 시작에 ‘자유로운 템포와 에로틱한 감정을 담아(Molto Rubato Erotico)’라는 지시어가 제시된다. 이 지시어는 텍스트의 성적인 죄악에 대한 표현을 지칭한다.



[악보 17] <코랄 판타지> 1번 I 악장 마디 40-43, B 섹션

B 섹션은 전체적으로 호모포닉(homophonic)하다. 왼손의 베이스음이 반음씩 하강하는 특징을 보이고, 3음이 생략된 3화음, 단3화음의 펼친 화음 등을 통해 몽롱한 분위기가 연출된다.

마디 65-109의 C 섹션은 A 섹션의 d 와 e 의 음악적 단편을 변형하여 주요 소재로 삼고 있다. 특히 e의 3화음의 병치는 곡 전체에 걸쳐 간헐적으로 등장함으로써 이 악장의 응집력을 구축하는

역할을 한다. D 섹션 역시 기능적 연관성이 없는 3화음이 병치되는 음악적 단편 e를 사용하고 있다.

[악보 18] <코랄 판타지> 1번 I 악장 D섹션, 마디 110-127,
A-e의 확장

전체적으로 이 악장은 템포의 루바토와 프레이징, 선율적 특성들이 낭만주의 어법에 근거하고 있으며, 음악적 소재들은 유기적으로 발전, 변형되는 것이 아니라 몇 가지 소재들이 동등한 중요성을

갖고 수평적으로 병치된다.

3) II. 코랄 : 주여 나를 떠나소서, 나는 죄인으로소이다.

II 악장은 낭송조의 코랄 선율을 주요 소재로 한다. 이 악장은 중음역에서 시작하여 곡의 음역이 점차 아래, 위로 넓게 확장되어 나가는 구조이며, 다이내믹 역시 점진적으로 증가되는 양상을 띤다. 이 악장은 구조적 측면에서 크게 두 부분(A, B 섹션)으로 나뉜다.

섹션	마디	조성(선법)	특징
A	1-23	히포이오니안	코랄 선율과 라멘트 동기의 결합, 코랄 선율의 파편화
B	24-48	반음계하행	양손이 같이 화음덩어리로 하행, 라멘트 모티브의 변용

[표 7] <코랄 판타지> 1번 II악장 구성과 특징

I 악장과 아타카로 연결되는 II 악장은 단선율 코랄로 시작한다. I 악장 종지에서 저음역의 연속적 클러스터들로 형성된 거대한 불협화의 울림을 페달을 떼지 않고 그대로 유지한 채 II 악장을 시작하라는 작곡가의 지시대로 연주되어야 한다.

125

128

(*And*)

Attacca
Let the pedal on
until the next movement.

II. Chorale: 'Lord, have mercy'

"Go away from me, Lord; I am a sinful man!"

주여 나를 떠나소서, 나는 죄인이로소이다

ca. 92 *Inquieto*

mf

(*And*)

[악보 19] <코랄 판타지> 1번 I 악장 마디 125-129,
II 악장 시작 부분

I 악장의 마지막에 형성된 거대한 불협화의 울림은 죄의 무게와 심각성을 상징한다. II 악장을 시작하는 단선율 코랄은 I 악장의 마지막에 축적된 인간의 죄성을 기본 전제로 하여 자신이 죄인임을 고백하며 하나님께 ‘나를 떠나가라’ 라고 읊는 누가복음 텍스트를 표현하고 있다.

II 악장 첫머리에 등장하는, 낭송조의 코랄 선율은 C음을 중심

음으로 하며 F음까지 상행하였다가 다시 C로 돌아온다. 이 선율은
신포니아 악장 코랄의 변형이다.



[악보 20] 화음으로 구성된 라멘트 모티브, II악장 마디 3

마디 3부터 왼손의 내성에서 반음계적으로 하행하는 라멘트 선
율 F-E-E^b-D가 등장한다. 라멘트 모티브(Lament motive)⁶¹⁾는
17세기 이후 많은 작곡가들이 사용하였다. 리게티(G.Ligeti)는 ‘라멘
트 모티브’의 개념을 차용하여, 본인만의 방식으로 변용, 응용하여
사용했다.⁶²⁾ 이 악장에서는, 2전위된 3도 구성 화음과 두 개의 완전
4도로 구성된 화음이 혼용되어 왼손의 상성부에 놓이는 라멘트 모
티브를 받쳐 준다. 이 하행 화음 모티브는 화음의 개수와 음가가 늘
어지면서 수평적으로 확장된다. 마디 8부터 오른손의 코랄 선율이
음형 변주(figural variation)되면서 점차 음향적으로 배경화 되는
동안, 왼손의 라멘트 모티브는 수평적으로 연장되고 저음역으로 확
장되면서 양손의 거리가 점점 멀어지게 된다.

61) 라멘트 모티브란 한 음에서 4도 아래로 순차 하강 진행하는 선율(Descending tetrachord)을 지칭한다. 17세기 초 몬테베르디가 마드리갈 ‘님프의 라멘트’에서 이 음형을 사용하여 벗어날 수 없는 슬픔을 표현하였다. 이후 이 음형이 관습적으로 ‘라멘트 모티브’로 칭해졌고, 많은 작곡가들이 이 음형을 슬픔을 표현하는 도구로 사용하였다.: 그라우트 외 2인 저, 민은기 외 5인 역, 『그라우트의 서양 음악사(상)』, (서울: 이앤비플러스, 2009), 330.

62) 리게티는 피아노연습곡 6번 <마르샤바의 거울>에서 라멘트 모티브를 사용했다. 빠르게 움직이는 16분음표군 위에 강세에 의한 라멘트 모티브를 배치하였다. 곡이 진행하면서, 라멘트 모티브는 복잡하게 얹혀 들어가고, 길이, 수직적 화성이 연장, 확장된다.: 이희경, 『리게티, 횡단의 음악』, (서울: 예술, 2004), 158.



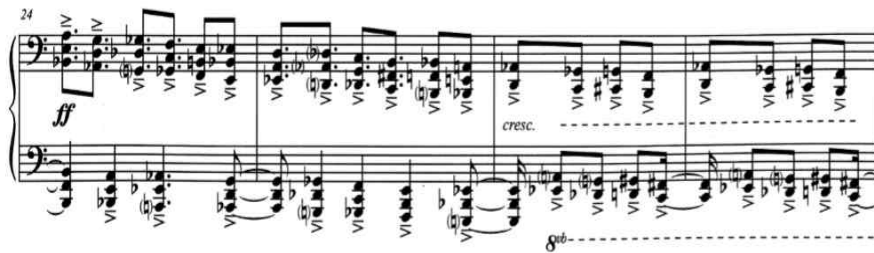
[악보 21] 라멘트 모티브의 수평적 연장 (마디 3-5 중 왼손)

[악보 22] <코랄 판타지> 1번 II악장, 마디 3-12,
오른손의 음형 변주

오른손의 음형 변주를 통해 음가가 분할되어 빠른 16분음표군으로 변형된 코랄 선율은 마디 22부터 C major 스케일로 수렴되어 고음역에서 저음역까지 빠르게 진행되어 다음 섹션으로 자연스럽게 연결된다.



[악보 23] <코랄 판타지> 1번 II악장 마디 19-23,
16분음표군으로 변형된 코랄선율



[악보 24] <코랄 판타지> 1번 II악장, 마디 24-27, B섹션의 시작

마디 24-25에서는 비엔나4도화음⁶³⁾의 수직적 울림이 등장한다. 양손은 시차를 두고 움직이며, 왼손이 오른손을 모방하며 최저 음역까지 하행한다. 오른손과 왼손이 각각 단 2도 간격으로 하행 병

63) 비엔나4도 화음이란-비엔나4화음, 혹은 비엔나 증화음으로도 불리우는 이 화음은 증4도와 완전4도의 수직적 결합의 울림이다. 재즈나 대중음악에서는 딸림 화음의 기능을 가지기도 한다.

진행하면서 강한 불협화가 형성된다. 마디 26부터는 병진행하는 삼온음(tritone)의 동일한 음형이 네 번 반복되면서 정체되었다가, 마디 30부터 장7도와 삼온음이 교대되면서 빠른 속도로 음악이 진행된다.



[악보 25] <코랄 판타지> 1번 II악장, 마디 28-35

왼손이 화성어휘를 그대로 유지하는 동안 오른손이 반음계 스케일로 최저음까지 끊임없이 하행하다가, 마디 45부터는 왼손과 오른손의 하행 반음계 스케일이 포르티시시모(ff)를 향해 굴러 떨어지면서 수직적으로 단2도를 형성하여 엄청난 불협화가 축적된다. 이는 인간의 죄와 몰락, 나락으로 빠져드는 인간을 묘사한다.





[악보 26] <코랄 판타지> 1번 II악장, 마디 36-48,
최저음역으로 하강

4) III. 죄 : 갑옷처럼 인간의 몸을 둘러싼

III악장은 인간의 죄악을 상세하게 열거하고 있는 로마서 1장의 26-31절의 텍스트를 화성, 선율적 모티브, 박자와 템포, 지시어 등의 음악적 요소를 통해 표현하고 있다. 이 악장은 이전 악장에 비해 느리게(Rubato, ♩.ca.60) 진행된다. 또한 죄를 묘사하는 I악장과 유사하게 ‘관능적이고 악마같이(erotico e demoniaco)’ 연주하라는 지시어가 명시되어 있다.

III악장은 거시적인 측면에서 볼 때, 뚜렷한 특징을 지닌 여섯 부분(A, B, A', C, D, E 섹션)과 코다로 구성되어 있다. 또한 각 섹션의 특징적인 요소들은 다른 섹션에서 차용, 확장, 변주되고 있다.

섹션		마디	특징
A		1-15	두 개의 중요한 선율적 모티브 a,b 교대로 제시
B	음렬P	16-19	음렬적 사고가 드러남
	음렬I	20-23	
	음렬P	24-26	
	음렬I	27-30	
A'		31-37	b와 a 병치
C		38-42	연결구
D		43-74	묘사적인 부분
E		75-102	B 섹션의 음렬을 다시 한 번 변주
coda		104-108	A-a 모티브를 재현

[표 8] <코랄 판타지> 1번 III악장의 구성과 특징

A 섹션에서는 두 개의 중요한 모티브가 제시된다. 첫 번째 모티브는 마디 1-4에 등장하는 1전위 된 장 3화음이 펼쳐진 음형이다. 이것을 모티브 a라 하겠다.



[악보 27] <코랄 판타지> 1번 III악장, A섹션의 모티브 a (A-a)

A-a의 최상성부 음은 네 마디에 걸쳐 F#-F-F#-F로 움직인다. F#음과 F음의 음정(Pitch)은 주제적 역할을 한다. F#음을 중심으로 하고 F 음이 보조적으로 쓰이는 것 같지만, F 음도 하나의 중요한 음정적 소재이다. 즉, 마디 1-4에서는 1전위 화음위에서 F#-F음이 작은 음량으로 번갈아가며 등장함으로써 몽환적이고 불안정한 분위기가 형성된다. 마디 3에서 이 모티브는 A음까지 확장되었는데, 이것은 일종의 수직적 발전이다. 이 음형은 마디 7에서는 C#, 마디 11에서는 더 높은 G#까지 확장된다.

한편 마디 5에서는 새로운 선율적 모티브가 등장한다. 교대되는 단3도와 감5도가 2성부의 선율을 구성하는 이 모티브를 b라고 하겠다.



[악보 28] <코랄 판타지> 1번 III악장, A-b

모티브 b의 상성부 선율은 D \sharp -E-F \sharp -G-A-B \flat -C로 반음-온음-반음-온음-반음-온음의 음정 간격을 보이는 1:2 모드, 즉 옥타토닉 스케일이다. 옥타토닉 스케일은 불안정하고 모호한 성질을 가졌으며 텍스트에 열거된 구체적인 죄악과 지시어 ‘관능적이고 악마같이’를 표현한다.

B 섹션은 조성감이 느껴지던 A 섹션과 달리 음렬적인 사고가 집약된 부분이다. A 섹션에서 구조적, 주제적 중심음정이었던 F \sharp 이 음렬의 시작음이 된다. 이 음렬의 음역 폭은 넓고 급격한 템포 변화와 다이내믹의 변화가 두드러지며, 기본 음렬과 그것의 전위형이 등장한다.



[악보 29] B 섹션의 기본 음렬 P



[악보 30] B 섹션의 기본 음렬의 전위형 I

마디 16-19에 기본 음렬(P)이 등장한 후, 마디 20-23에는 기본 음렬이 전위된(inversion) 음렬(I)이 등장한다. 마디 24-30 까지 다시 기본 음렬(P)과 그것의 전위형(I)이 다이내믹적인 변화가 미미한 채, 음가의 분할로 속도감이 더해진 형태로 제시된다.

The image shows a musical score for a piano piece, specifically the 3rd section, B section of the 1st movement of 'Koral Fantasia'. The score is divided into three systems. The first system (measures 12-18) is highlighted with a red box. The second system (measures 19-24) is highlighted with a blue box. The third system (measures 25-30) is highlighted with a red box. The score includes dynamic markings such as p, pp, mp, ff, mf, and f, and tempo markings like 'a tempo' and 'rit.'.

[악보 31] <코랄 판타지> 1번 III악장, B 섹션의 음렬들

A와 B 섹션은 서로 대조되는 성격을 띤다. A 섹션은 주로 증, 감 음정을 통해 몽환적인 분위기를 자아내면서 텍스트의 ‘성(性)적인 죄악’을 상징하는 반면, B 섹션은 철저한 음렬적 사고와 함께, 치밀한 다이내믹의 배치와 정확한 쉼표, 악센트 등을 통해 엄격하고 단호하게 텍스트의 ‘그릇됨에 상당한 보응을 그 자신이 받았으니라’를 표현한다.

A' 섹션에서는 앞서 나온 A 섹션에서 제시된 두 개의 모티프

가 순서를 바꾸어 등장한다. 이 섹션은 모티브 b와 a로 구성되어 있는데, 짧게 축소된 b가 제시된 후, 고음역으로 연장된 a 와 변형되지 않은 a가 등장한다.

The musical score is for a piece in 8/8 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The first system covers measures 31 to 60. Measures 31-40 are labeled 'A-b' and are enclosed in a red box. Measures 60-67 are labeled 'A-a' and are also enclosed in a red box. The second system covers measures 35 to 46. Dynamics include ppp, mp, mf, and f. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a common time signature of 8/8.

[악보 32] <코랄 판타지> 1번 III악장, A' 섹션 마디 31-37

D 섹션은 A 섹션의 b가 확장된 부분으로, 중음역부터 고음역을 넘나드는 3도 간격의 트레몰로 패턴과 옥타토닉 스케일의 결합이 특징적이다.



[악보 33] <코랄 판타지> 1번 III악장, D 섹션, 마디 43-48

마디 63부터는 A섹션 b의 1:2 모드, 옥타토닉 스케일과 장2도, 중2도 트레몰로 그리고 트릴이 모두 결합되어 몽환적인 분위기가 형성되고 마디 75부터의 E 섹션에서는 B 섹션의 음렬이 변주되어 다시 한 번 제시되는데, 음렬의 기본형과 전위형이 규칙적으로 교대된다.

마디 75-76

음렬 중 일부가 반복됨

* 음렬상 A#이 되어야 하지만, A로 변형하였다.

마디 77-78

음렬 중 일부가 반복됨

* 음렬의 순서가 치환됨

[악보 34] <코랄 판타지> 1번 III악장, E 섹션 마디 75-76, 77-78 음렬

마디 93부터는 이 음렬이 왼손의 상행하는 1:2 모드, 즉 옥타 토닉 스케일이 결합된다. 마디 97-101까지 오른손에서 음렬의 전위 형이 계속 반복되다가 마디 100에서는 전위된 음렬의 앞 여섯 음이 남고, 마디 101에서는 전위된 음렬의 앞 네 음만이 남는 파편화를 거쳐서 반음계 스케일로 흡수되고 다이내믹이 fff까지 치달으며 고 음역에서 빠른 속도로 정지한다.

92 8

음렬

Octatonic Scale

95 8

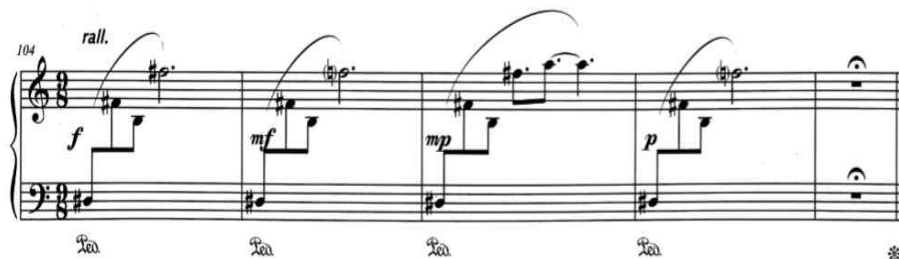
98 8

101 8

3 ff

[악보 35] <코랄 판타지> 1번 III악장, 마디 92-103,
음렬과 옥타토닉 스케일의 결합

마디 104부터의 코다에서는 A-a가 재등장한다. 이 모티브는 포르테(f)에서부터 피아노(p)까지 점진적으로 작아지는 동시에 느려지면서 사라지는 듯 들린다.



[악보 36] <코랄 판타지> 1번 III악장, 마디 104-108, 코다

전체적으로 이 악장은 옥타토닉, 반음계, 음렬적 사고, 트레몰로 등을 도구로 하여 성적인 죄악을 몽환적으로 신비스럽게 드러내며 환타지의 특성이 잘 드러나 있는 악장이다.

5) IV. 죄: 절망과 공포와 당혹감이 넘치는 산 술잔

IV악장은 연관성이 없는 에피소드적 부분들을 수평적으로 병치시킨 폴리스타일리즘 기법이 두드러지는 악장이다. 구체적으로 살펴보면, 서로 구분되는 특징을 지닌 네 개의 부분(A, B, C, D 섹션)이 등장하고 각 부분이 반복(A', C' 섹션)되고 혼합(B'+C 섹션)된 이후 코다가 이어지는 구성을 취하고 있다. 한편 4악장의 가장 중요한 음정 소재는 감7화음이다. 감7화음의 울림이 섹션의 성격을 결정하기도 하고, 섹션들을 연결하는 화성적인 고리로 쓰이기도 한다. 표현적 측면에서는 ‘죄악’을 그린 텍스트를 묘사하고 반대로 ‘신의 심판’과 ‘하나님에 대한 두려움’을 묘사하기도 한다. 기술적으로 어렵고, 대담한 스케일을 요구하는 악장이다.⁶⁴⁾

64) 청중의 관심을 끌어모으기에 화려하고, 효과적인 악장이기 때문에, 피아니스트 허효정은 이 악장을 가장 먼저 배치하여 연주하였다.

섹션		마디	중심음	특징
A		1-7	중심음 b	b 페달 포인트, 반감7화음으로부터 반음계적으로 상행, 5음이 하향 변화된 E에 대한 딸림화음으로 종지
B		8-31	중심음 e	풍자적 느낌의 행진곡풍, 왼손 불협화음들의 충돌, 완벽한 조성음악이 아닌 변형된 조성음악, 옥타브 재배치로 반음계적 순차진행
C	a	32-35	조성감 없음	마디 2의 동기를 단3도 위로 올려서 반복
	b	36-39		불가리안 리듬(바르톡의 영향), 감7화음
	a	40-41		
	b'	42-45		5/16박자로 시작
	a	46-58		옥타브 넘나들기(Octave Displacement)로 오른손 반음계적 하행, 시작음 반음씩 상행하면서 모티브 반복, 점점 단위가 짧아져서 진행감 강화, 반음계를 강한 트릴로 수식
D		59-95	조성감 없음	펼친 화음(broken chord)들의 병치, 불가리안 리듬을 통해 역동성 추구, 빠르게 진행하던 펼친 화음들이 복화음 종지에 의해 갑작스럽게 정지(☹), 오스티나토(ostinato) 식의 반복
A'		96-112	중심음 b	마디 1-6을 길게 확장시킨 것임. 마디 6의 화음과 마디 111의 마지막 화음이 같음
B'		113-13 2	조성감 없음	
B'+C		133-15 6	조성감 없음	많은 요소들의 갑작스런 짧은 삽입(폴리스타일적 요소), 종지 앞에서 다양한 요소들의 집중적 재현
Coda		157-	조성감 없음	양손의 불협화적 하행 스케일, 불협화도의 축적

[표 9] <코랄 판타지> 1번 IV악장의 구성과 특징

A 섹션은 ‘괴상하고 교활하게(Grottesco e furbescamente)’라는 지시어와 함께 B 페달 포인트 위에서 최고음을 향해 점진적으로 반음씩 상승하는 화음들이 등장한다. 페달 포인트 B음 위에서 7 화음들이 반음계적으로 상승하다가 마디 6에서 프렌치 7/5 화음으로 종지한다. 기능적으로 이 프렌치 7/5 화음은 5음이 반음 내려간 E에 대한 딸림(Dominant)화음으로, B 섹션으로의 연결을 자연스럽게 이끌어내는 역할을 한다.

ca. 76 Grottesco e furbescamente

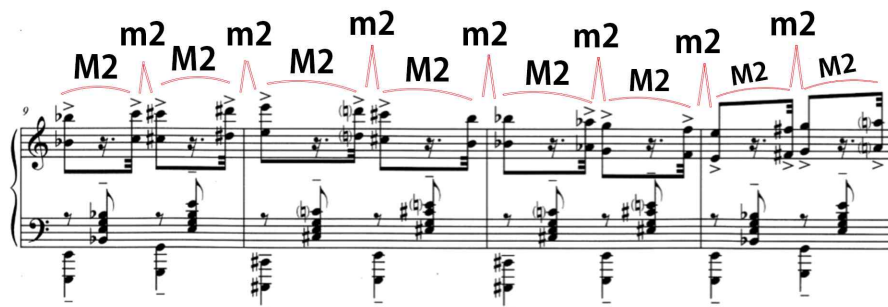
rit.

ca. 80 Con arroganza

French 7/5

[악보 37] <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 1-12

‘오만함을 담아서’ (Con arroganza)라는 지시어와 함께 등장하는 B 섹션은 강한 붓점리듬을 갖는 느린 템포 (♩ = ca. 80)의 행진곡 풍이다.



[악보 38] <코랄 판타지> 1번 IV악장, B 섹션 중 마디 9-12

이 부분은 수평적으로 단3도가 주요 음정적 모티브가 되는 베이스 라인<E-G-E-G-C#-E-C#-E-A#-C#.....>과 2:1의 음정 관계(장2도+ 단2도의 반복)로 구성된 오른손 멜로디 선율로 이루어져 있으며, 왼손 베이스와 오른손 선율 사이에 엇박으로 감3화음이 기본위치로 삽입되어 있어서 불안정한 울림을 주며, 풍자적인 행진곡 풍을 자아낸다.

마디 32부터 ‘고요하게 음을 억제하고 익살스럽게(Mormorando e motteggiando)’ 라는 지시어와 함께 새로운 성격의 C 섹션이 시작된다. 오른손 선율의 반음계적 순차 하행진행이 옥타브 도약을 통하여 익살스러운 느낌을 주며 이루어질 때, 왼손에서는 3도 혹은 6도음정과 증4도(감5도)음정들이 선율에 화성적 악센트를 더한다. 이 때 왼손의 리듬은 셋잇단음표와 16분음표가 번갈아가며 등장한다. 음표와 쉼표가 번갈아가며 등장함에 더하여 스타카토 처리가 됨으로써 강한 화성적 악센트와 운동성을 갖는다.



[악보 39] <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 32-35

마디 36부터는 불가리안 리듬⁶⁵⁾의 패턴이 등장하며 이 리듬은 악장 전체에 걸쳐 등장한다. 바르톡의 영향이 드러난 부분으로, 지시어인 “Barbaro”는 ‘원시적인, 야만적인, 미개한, 비문명적인, 잔인한’이라는 뜻을 지닌다. 이것은 텍스트에 “저희 목구멍은 열린 무덤, 혀로는 속임을 베풀며, 입술에는 독이 있고..”로 구체적으로 묘사된 인간의 원죄와 밀접히 연결된다.

65) 불가리안 리듬은 벨라 바르톡에 의해 명명된 복합적 박절(heterometres)로 알바니아, 그리스, 마케도니아, 터키 등의 음악에서 발견된 패턴들과도 연관 있다. 2+2+3 이나 3+2+2, 2+3, 2+2+3+2 등 비대칭적인 여러 조합이 가능하다.: Donna A. Buchanan, “Bulgaria”, Grove Music Online. [2014. 06. 09. 접속]



[악보 40] <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 36-38,
불가리안 리듬과 'Barbaro'

마디 56부터의 반음계로 하행하는 트릴 섹션은 인간의 심각한 죄를 상징적으로 표현한다. 음악사적으로도 강렬한 트릴의 연속은 악마, 죄악 등을 상징했다. 예를 들어 타르티니(Giuseppe Tartini, 1692~1770)의 바이올린 소나타 g minor <악마의 트릴>에서는 악마의 ‘마성’을 강조할 때 연속적 트릴들을 사용했다. 리스트 역시 <죽음의 무도>에서 악마와 죽음을 상징하기 위해 연속적인 트릴을 사용하고 있다.

마디 56부터 끊임없이 이어지는 이 트릴들은, 진행될수록 음향이 쌓여 불협화도가 높은 음향덩어리가 된다. 죄의 무거움을 표현하기 위해 사용된 이 트릴은 압도적인 음향과 공포스러운 분위기를 조성함으로써 죄에 대한 경종을 울리는 시그널과 같은 의미를 지닌다.⁶⁶⁾

마디 59부터는 단3도 간격의 음정들이 3개, 2개씩 묶여 유니즌으로 빠르게 진행하면서 역동성을 형성한다. 이 패시지는 마디 63에서 e minor와 e b minor의 복화음이 급작스럽게 크게(ff) 페르마타와 함께 정지하면서 강렬한 효과를 낸다.

ca. 120

59 *ff mf*

61

63 *ff* *f*

e b minor
e minor

*These fermatas do not mean to hold twice longer.
It means to hold tension unpredictably and irregularly, then suddenly start next passages.*

[악보 43] <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 59-65

마디 63의 복화음 종지는 하나의 모티브처럼 사용된다. 간헐적으로 등장하던 이 모티브는 점차 빈번하게 사용되다가 마디 91부터

66) 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014.04.24. 서울.

는 아예 오른손에서 이 모티브만이 클러스터처럼 연주되면서 음향적 밀집감을 형성한다.

88

90

92

94

8^{va}

8^{va}

ff

Let the pedal on until the next pedal change.

[악보 44] <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 88-95

A 섹션이 크게 확장된 구조의 A' 섹션은 재현부적이며, 죄에 관한 텍스트를 더 섬세하고 비중 있게 묘사하여 끝없는 죄성을 상징한다.



[악보 45] <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 141-144,
코다의 일부분 미리 제시

마디 141부터는 코다의 일부분이 미리 제시된다. 양손이 수직적으로 장7도 간격을 이루며 옥타토닉 스케일로 빠르게 하행하면서, 혼란스럽고 불편한 느낌을 주는 이 패시지는 죄인의 최후를 상징한다.



[악보 46] <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 145

마디 145에는 수직적으로 배치된 비엔나 4화음이 오른손의 옥타토닉 스케일과 맞물려 강렬한 불협화도를 형성하며, 불가리안 리듬의 일종인 3+3+2로 그룹핑되어 있다. 마디 150부터는 앞선 소

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of a piano accompaniment and a vocal melody. The piano part is written in 6/8 time, and the vocal part is in 4/8 time. The score is divided into three systems. The first system shows the piano introduction and the vocal entry. The second system shows the piano accompaniment and the vocal melody. The third system shows the piano accompaniment and the vocal melody. The score includes dynamic markings such as *ff*, *f*, and *fff*, and tempo markings such as *ca. 100*. The score is written in G major and 6/8 time.

마디 157에서부터 코다가 시작된다. 양손이 수직적으로 장7도 간격을 이루며 옥타토닉 스케일로 넓은 음역에 걸쳐 빠르게 하행한 후, 저음역의 육중한 트레몰로 음향으로 ‘신성함과 심판자 앞에서의 공포’를 표현한다. 4악장은 1악장의 끝맺음처럼 아타카와 페달을 통해 저음역에서의 거대한 울림을 유지한 채 바로 다음 악장의 코랄 선율로 이어진다.



[악보 48] <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 163-168

IV악장의 텍스트는 I, III 악장과 같이 로마서이다. IV악장은 죄를 주제로 한 마지막 악장이면서 비례적 측면에서 <코랄 판타지> 1번의 중심에 위치하며, 기교적으로나 효과적으로나 음악적 절정을 이루고 있으며, 조성과 무조성이 혼용되어 있다. 조성은 신성한 분위기와 풍자적인 성격을 표현하며, 무조성은 죄악과 혼돈을 상징한다.

6) V. 코랄 : ‘주여, 자비를 베푸소서’

이 악장은 IV악장에서 아타카로 연결되며 이사야서의 짧은 구절 ‘화로다 나여 망하게 되었도다’에 기반하고 있다. 저음역의 평음적 진동 위에서 작곡가가 작곡한 코랄 선율이 마르텔라토(martellato)로 강하게 제시된다.



[악보 49] <코랄 판타지> 1번 V악장, 마디 1-4

오른손은 1:2 모드 선법의 단선율 코랄이며 왼손은 시종일관 B음 중심의 저음 겹트레몰로 패턴이다. 양손은 각자 다른 선법을 사용하고 있으며 왼손의 최저음 B와 오른손 코랄의 낭송음 F#은 감5도를 이루어 극도의 불협화도를 형성한다. V악장은 이전 악장에 열거된 죄악들에 대한 심판을 전하는 악장이다. ‘두려움을 갖고(con paura)’라는 지시어가 신의 심판 앞에서의 공포감과 압도당함, 무력함을 표현한다. 오래 동안 쌓여온 죄에 대한 심판으로 결국 멸망하게 된 인간의 독백인 것이다.

오른손의 코랄 선율은 처음에 13개의 음으로 구성되어 있는데, 이것이 곡이 진행함에 따라 횡적으로 연장되어 이후에는 멜리스마적인 긴 선율로 발전된다. 왼손의 단2도가 중첩된 겹트레몰로는 불협화도를 높이며 멸망과 혼돈, 죄의 최후를 의미한다. 오른손이 변화가 많지 않은 멜리스마적인 선율을 노래하는 동안, 페달을 적극적으로 사용하여 과감하게 왼손의 다이내믹의 굴곡을 표현해야 한다. 작곡가는 악보에 직접 ‘오른손의 코랄 선율은 구약의 예레미야서나

이사야의 예언을 묘사한다. 또한 비록 왼손의 트레몰로에 단순히 p, f로 다이내믹이 지시되어 있다하더라도 연주자는 트레몰로의 다이내믹을 미묘하게 음악적으로 컨트롤해야하며, 지진의 흔들림을 상상하면서 연주자의 재량껏 즉흥적으로 커지거나 작아질 수 있다.’라고 명시하고 있다. 마지막 부분의 왼손의 트레몰로는 점점 작게 찾아들며 멸망 후 결국 아무 것도 남아있지 않은 세상을 상징한다. V 악장은 악보 한 장 분량, 여덟 마디의 짧은 악장이지만, 연주자는 이 악장의 텍스트와 음악 사이의 연관성에 대해 충분히 생각한 후 자신의 음악적 상상력을 바탕으로 악보에 지시된 것 이상의 표현을 이끌어 내야한다.

7) VI. 그리스도의 십자가

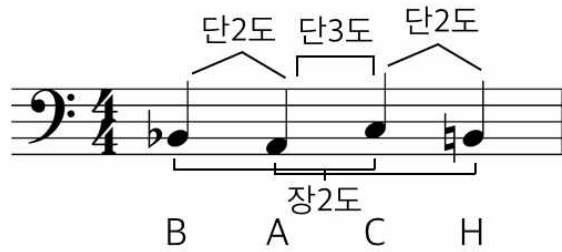
VI악장은 인간의 죄를 대속(redemption)하여 십자가를 지고 가는 예수의 모습을 음악적으로 표현한 느리고 무거운 악장이다. ‘공포와 두려움, 고통스러움을 갖고(Pauroso e tormentato)’라는 지시어가 붙어 있으며, 죄의 축적 그리고 면죄 직전의 죄책감과 구원 전의 고통스러움이 클라이맥스에 달하는 악장이다. 이 악장은 크게 세 개의 부분과(A, B, C 섹션)과 코다로 이루어져 있으며, 전체 구성은 다음과 같다.

섹션	마디	중심음	특징
A	1-25	중심음 b	십자가 모티브의 등장과 변용, 두 개의 배음렬 화음(E 배음화음과 G# 배음화음)이 수직적으로 병치됨, 배음렬 화음의 최고음이 점진적으로 상승(A#→C#→E)
B	26-61	음렬	음렬 패턴의 네 마디 단위 단3도 간격 시퀀스와 왼손의 이완된 템포의 B-A-C-H 모티브가 결합된 다층적(poly layer) 작곡 기법, 음렬 부분은 점진적으로 음가를 변형하면서 유려한 느낌으로 옮겨감.

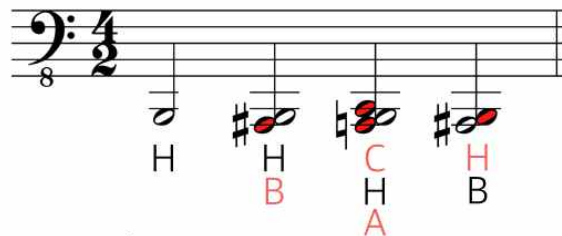
			<p>파편적으로 나타나던 리듬이 동일한 음가의 연속으로 흐름을 형성하여, 한 호흡으로 클라이막스를 향한 추진력을 부여함(점진적으로 빨라짐)</p> <p>마디 54부터는 3악장에 등장했던 음렬이 재등장하며, 왼손에서 다시 G# 배음화음이 중첩됨</p>
C	62-69	중심음 b	<p>불규칙적인 위치에 클러스터를 삽입함으로서 화성 악센트(Harmonic Accent)와 패턴 악센트(Pattern Accent)를 만들며 리듬적 흥미와 긴장도를 높임. 이 클러스터는 점차적으로 맞게 삽입이 되면서 단위 음가가 축소되는 효과를 냄.</p>
Coda	70-75	중심음 b	<p>이전까지 쌓여온 불협화도를 배경으로, 주요 모티브를 종지(Cadence)로 재구성함.</p>

[표 10] <코랄 판타지> 1번 VI악장 구성과 특징

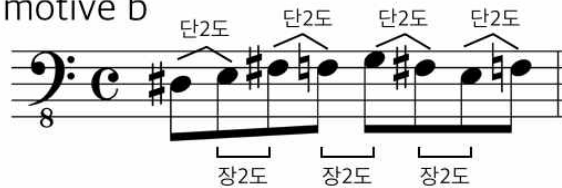
악장 전반에 걸쳐 B-A-C-H 음정을 변형한 십자가 모티브가 등장한다. 모티브는 두 가지 종류가 있으며, 마디 1과 2에 차례로 등장한다. 첫 번째로 등장하는 모티브 a는 1마디에 나타나는 것으로 B-A-C-H 음정이 장2도, 단2도로 중첩되어 클러스터를 이룬다. 두 번째로 등장하는 모티브 b는 2마디에 등장하는 것으로 B-A-C-H에서 도출할 수 있는 음정인 단2도(B-A, C-H)와 장2도(B-C, A-H)를 수평적으로 나열한 음형이다.



motive a



motive b



[악보 50] <코랄 판타지> 1번 VI악장,
B-A-C-H 음정과 이를 응용한 모티브 a, b

A 섹션의 마디 1-16은 무거운 십자가를 지고 가는 예수를 형상화하고 있다. 느린 모티브 a의 제시에 이어, 모티브 b가 서서히 움직이며 다이내믹도 발전되어 간다. 이후 마디 17-25는 E배음렬 화음⁶⁷⁾과 G#배음렬 화음 두 개를 아르페지오로 수직적으로 병치하

67) 장음계의 딸림음으로부터 온음계적으로 3도씩 쌓아올리면 장3,속7,속9,속11,속13화음 등을 얻는다. 속13화음은 장음계를 이루는 7개의 구성음이 모두 포함된 화음으로서 근음,3음,7음,13음 등 네 개의 구성음(G-B-F-A)으로 이루어진 형태가 가장 즐겨 사용되었으나 11음은 해결화음의 근음(D)인 관계로 일반적으로 생략된다. 그러나 배음렬 상에서는 11음이 완전11(4)도가 아닌 증11(4)도를 포함하는 화음이 만들어지는데 이를 배음렬화음이라 한다.: 전상직, 『벨라 바르톡 작곡기법입문』, (서울: 수문당, 2006), 21.

는 기법을 사용하여, 불협화도를 높인다. 있다. 이러한 기법은 바르톡의 곡에서 흔히 찾아 볼 수 있다.⁶⁸⁾ 스트라빈스키 역시 <페트루슈카>에서 삼온음 관계에 놓인 두 조(C-F#)를 결합시켰다.



[악보 51] 스트라빈스키, 페트루슈카 코드

그런데 이러한 음형 패턴이 진행되는 동안, 마디 21에서 십자가 모티브가 다시 등장하여 곡의 통일성을 구축하는 순환동기의 기능을 한다.

68) 이것은 바르톡의 <미크로코스모스>에서 흔히 쓰인 기법이다.

ca. 96

E♭배음
화음

G♯배음
렐 화음

ca. 60

ca. 96

십자가 모티브

[악보 52] <코랄 판타지> 1번 VI악장 마디 17-22

마디 26부터 시작되는 B 섹션은 3악장의 음렬 부분을 확장시킨 부분으로서 새의 소리를 연상시킨다. 오른손이 음렬을 연주하는 동안 왼손에서는 도입부의 십자가 모티브가 음가가 확장되어 아주 느린 진행으로 다시 재현된다.

마디 42부터 오른손 음렬의 박절이 다양하게 그리고 더 잘게 분할되는 동안 왼손의 십자가 모티브도 음가가 축소되면서 점점 속도감을 더해 간다.



[악보 53] <코랄 판타지> 1번 VI악장 마디 42-45

이후 마디 50에서 음렬의 음가가 하나로 통일된다. 다양한 음가로 제시되었던 주제가 점진적으로 음가의 종류를 줄여서 하나의 음가(여섯 잇단음표군)로 수렴되면서 파편화되어 있던 리듬이 일정한 리듬으로 통일 되는 효과를 주며, 자연스럽게 음악적 클라이막스로 고조된다.



[악보 54] <코랄 판타지> 1번 VI악장, 마디 50-51

이어지는 C 섹션에서는 ‘화음 그루핑(harmony grouping)’을 통해 리듬적 흥미와 긴장도가 높아진다. 마디 62-64를 보면 화음이

3개, 6개, 3개, 4개, 3개, 3개, 2개 등으로 그룹지어지는 것을 볼 수 있다. 각 그룹의 첫 음에는 클러스터로 화성적 악센트가 주어진다. 이후 화음의 그룹은 점차적으로 짧아지면서, 클러스터들도 점차적으로 자주 삽입된다. 또한 중음역의 음들이 점차적으로 고음역, 저음역으로 확장되며 아주 강한(fff) 음량을 끌어낸다. 이 때 왼손의 클러스터 음형은 십자가 모티브의 음정을 세 음씩 뭉쳐 놓은 것이다.

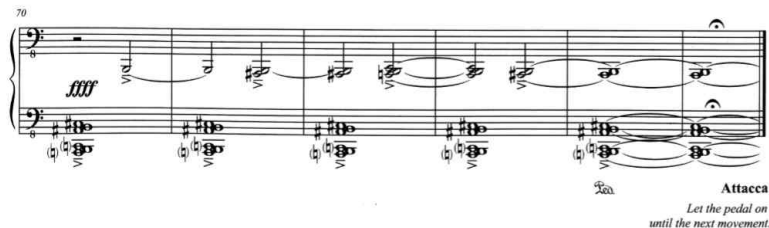


→ cluster의 반복

This section shows measures 68 and 69 of the same musical piece. It highlights the repetition of the cluster pattern in the left hand. The clusters are marked with red circles, and the notation shows the continuation of the rhythmic and harmonic structure from the previous measures.

[악보 55] <코랄 판타지> 1번 VI악장, 마디 62-69, C 섹션의 화성적 악센트

코다는 십자가 모티브를 종지로 재구성한 것이다. 저음역에서 엄청난 불협화적 울림을 만들어 내며, 다음 악장으로 연결된다. 이것은 십자가를 지고 가는 예수 of 죽음을 연상시킨다.



[악보 56] <코랄 판타지> 1번 VI악장, 마디 70-75

8) VII. 코랄 ‘주여, 자비를 베푸소서’

VII악장은 인간의 죄를 대신해 십자가에 못 박힌 예수가 무덤에서 부활한 것을 찬양하고 감사하는 악장이며, 죄를 넘어선 부활을 노래하는 악장으로 유일하게 차용해온 코랄 ‘그리스도는 무덤에 누워’(Christ lag in Todesbanden)을 소재로 한 악장이다.⁶⁹⁾

이 악장의 텍스트 즉, 바흐 코랄의 가사는 ‘무덤에 누워 계신 예수 → 예수의 부활 → 부활에 대한 찬양(알렐루야)’로 진행하며 어둠에서 점점 빛으로 나아가는 서사 구조를 지닌다. 짧은 악장이지만, 텍스트와 음악의 흐름을 절묘하게 매칭하고 있다. 처음에는 거의 죽은 상태였다가 조금씩 생기가 불어넣어지면서 부활한다는 텍스트의 맥락을 음악적으로 동일하게 표현하고 있다.

앞선 악장에서 아타카로 연결되며 앞선 악장의 고조된 불협화

69) 이 코랄 선율은 마르틴 루터가 작곡하였고, 바흐가 이 선율을 바탕으로 칸타타 BWV 4를 작곡하였다. 죄를 대신하여 십자가를 지고 부활한 예수를 찬양하는 가사를 갖고 있으며 존 엘리엇 가디너(John Eliot Gardiner, 1943- , 영국의 지휘자, 바흐 원전 연주의 권위자)는 바흐의 이 칸타타를 “음악에서의 내러티브 묘사의 첫 시도(first-known attempt at painting narrative in music)”라고 평가하고 있다.

울림을 바탕으로 마디 1-8에 바흐의 코랄 선율이 매우 여리고(pp) ‘한탄스럽게(Lacrimoso)’ 제시된다. 이전 악장의 불협화적인 음향과의 연속성은 그리스도의 대속은 이미 파멸에 이를 정도로 쌓여진 죄악에 의해 필연적으로 이루어진 희생이었다는 것을 상징한다. 이는 인간의 죄를 전제로 해야만, 그리스도의 부활과 구원이 의미 있는 것이라는 작곡가의 기독교적 가치관을 드러내는 것이다. 총 10개 악장의 구조적 조형물에서 그리스도의 ‘대속’이라는 이 악장은 연곡의 정점을 찍고 있다. 이 코랄 악장을 중심으로 위계질서가 이루어지며, 짧고 간결한 구성이지만, 내용적으로는 가장 절정에 위치하는 악장이다.

작품의 첫 머리에는 코랄의 소프라노 선율만 제시된 후 마디 4부터 테너 성부가 더해진다. 그러나 총 4성부인 코랄이 두 성부로만 제시되면서 3음이 빠진 완전4도로 종지하여 공허함이 느껴진다.

ca. 60 Lacrimoso

(ca.)

완전4도

[악보 57] <코랄 판타지> 1번 VII악장, 마디 1-8, 바흐 코랄의 차용

이후 마디 9부터는 워킹베이스(walking bass)로 왼손이 분할되어 움직이면서 추진력이 더해져 점차 4성부 코랄의 원형을 찾아가

며 마디 19부터는 ‘점점 활기있게(Ravvivando)’라는 지시어와 함께 활기가 더해진다.

이전 부분에 대한 일종의 음형 변주(figural variation)로 악구의 앞부분은 의도적으로 변형되었고, 화성의 텍스처가 점점 두꺼워지면서 진행된다. 마디 33부터는 텍스처가 두꺼워지는 동시에 음역이 위 아래로 넓어지면서 극적으로 종지한다. 이것은 부활을 찬송하며, ‘할렐루야’를 부르자는 텍스트의 마지막 부분을 표현한 것이다.

음향적으로 공허한 도입부에서 점차 성부가 더해져 화성이 채워지고 리듬이 분할되어 생기가 차오르는 것은 희미한 안개 속에서 밝은 빛으로 나아가는 장면을 연상시킨다. 이것은 렘브란트의 그림 <나사로의 부활>에서 영감을 받은 것이다.⁷⁰⁾ 렘브란트가 시체였던 나사로가 무덤에서 나오면서 서서히 영이 되찾는 모습을 시각적으로 그렸다면, 이신우는 무덤에서부터의 예수의 부활을 청각적으로 그려냈다.

9) VIII. 내 백성을 위로하라

이 악장은 가장 길이가 긴 악장이며 다양한 편성의 앙상블로 편곡되어 연주되기도 했다.⁷¹⁾ 세 개의 특징적인 부분(A, B, C 섹션)과 코다로 이루어져 있으며, 첫 A 섹션의 짧은 모티브 2개가 곡의 주요 소재가 되어 확장, 축소, 결합, 발전된다.

70) 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014. 04. 24. 서울.

71) 2008년 11월 7일 금호 아트홀에서 피아노와 바이올린, 첼로, 클라리넷 구성으로 편곡되어 연주되었다.

섹션	마디	조성	특징
A	1-68	중심음 C	비화성음을 포함한 완전5도 중첩모티브 a와 코랄풍의 선율모티브 b가 병치됨
B	69-278	C major	아르페지오와 선율
C	279-370	중심음 C#	화음주제와 아치형 반음계
coda	371-375	중심음 C#	코랄선율이 4번 반복

[표 11] <코랄 판타지> 1번 VII악장의 구성과 특징

‘판타지적으로(Con fantasia)’라는 지시어를 갖고 마디 1-14에서 다른 성격의 모티브 a와 b가 등장한다. 마디 55까지 악곡은 이 두 재료의 변용만을 가지고 구성되는데, a는 수평적으로 연장되고, b는 수직적으로 확장되는 양상을 띠며, a는 3/4 박자, b는 2/2 박자이다.

The image displays a musical score for a piece titled 'Con fantasia'. It features two distinct motifs, 'a' and 'b', which are highlighted with red rectangular boxes. Motif 'a' is located around measure 96 and is marked with a forte (f) dynamic. Motif 'b' is located around measure 88 and is marked with a mezzo-piano (mp) dynamic. The score is written for piano in 3/4 time. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

[악보 58] <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 1-14

30 $\text{ca. } 96$ a의 수평적 확장

b의 수직적 확장 $\text{ca. } 88$ mp

40 b의 수직적 확장 $\text{ca. } 96$ a의 수평적 확장 $\text{ca. } 88$ f

48 b의 수직적 확장 mp

[악보 59] <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 30-55,
a와 b의 변용과 발전

♩ ca. 60 Elegiaco

sostenuto

69 *mp*

75 *mf* *mp*

81 *spiegando* *mp*

[악보 60] <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 69-86, B 섹션

B 섹션은 ‘애수를 띄고(Elegiac)’라는 지시어로 시작된다. 서정적인 긴 멜로디와 단순한 반주는 앞 섹션의 분위기와는 확연히 구분되는 특징이다. 이 섹션의 많은 부분은 A 섹션의 a 모티브와 b 모티브가 변용된 요소들로 이루어져 있다. 마디 149부터의 오른손 음형은 5도나 6도의 하행도약과 단2도 상행진행을 한다는 점에서, A-a 모티브의 특징을 변형시켜서 만들었음을 알 수 있다.

♩. ca. 96

30

150

156

f

cresc.

mf

[악보 61] <코랄 판타지> 1번 VIII악장,
A-a(마디 30-31)와 A-a(마디 150-161)의 변용

마디 195부터는 2마디 단위의 왼손 오스티나토 위에서, A의 b 모티브를 변용한 소재로 구성된 선율이 등장한다.



[악보 62] <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 191-207, A-b의 변용

C 섹션에서는 화음 모티브가 중요하다. 기능이 없는 속7화음들이 마디 279, 281, 302 등에서 수평적으로 병치되어 있는데, 이것은 화음을 단지 색채적으로 사용하는 것이다.



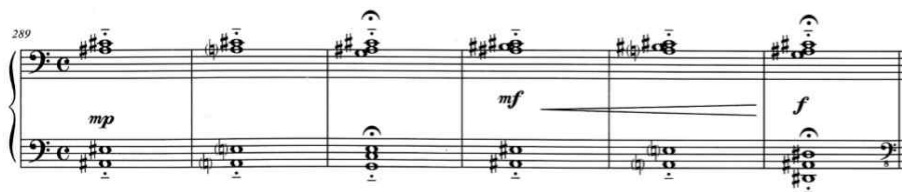
[악보 63] <코랄 판타지> 1번 VIII악장 마디 281

3개의 속화음으로 시작했던 이 모티브는 점점 수평적으로 확장되어, 마디 332-335의 양손에서 기능 없는 속화음이 카논식으로 중첩되어 연속적으로 등장함으로써 클라이막스가 형성된다.

The image displays a musical score for measures 332 through 335 of a piece titled 'Koral Fantasy' (코랄 판타지). The score is written for piano and features complex chordal textures. Measures 332 and 333 show a transition from mezzo-piano (mp) to forte (f). Measures 334 and 335 show a transition from mezzo-forte (mf) to fortissimo (ff). The texture is characterized by overlapping chords and a dense harmonic structure.

[악보 64] <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 332-335,
속화음의 연속적 병치

이 악장의 또 다른 특색은 마디 289-294와 마디 363-370이 화성이 'C#'을 축(pivot)으로 하여 단3화음, 장3화음, 9화음, 7화음 등을 쌓으며 긴장과 이완, 특별한 색채를 나타낸 점이다.

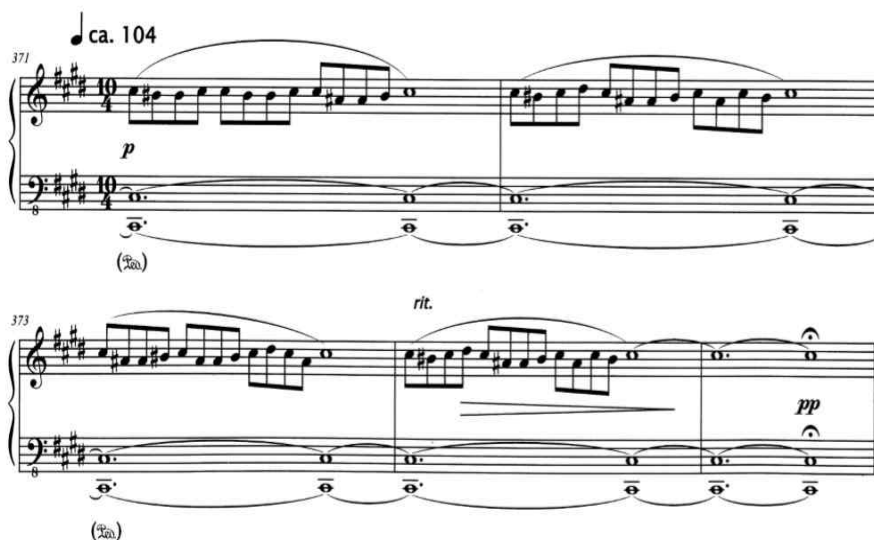


[악보 65] <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 289-294



[악보 66] <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 363-370

코다에서는 C#음이 중심이 되는 새로운 코랄 선율을 제시된다. 이 선율 역시 신포니아 악장, 2악장, 5악장의 코랄 선율과 강한 유기성을 지니고 있다. 이 C#음을 축으로 삼아 A major인 다음 악장으로 매끄럽게 연결된다.



[악보 67] <코랄 판타지> 1번 VIII악장 마디 371-375,
새로운 코랄 선을 제시

한편 <코랄 판타지> 1번의 전체 사이클을 보았을 때, VIII악장은 조성적으로 중요한 연결고리가 된다. A♭음이 중심이 되었던 신포니아 이후의 악장들은 b음이 중심이 되는데, C♯이 으뜸음인 VIII악장의 코랄을 거쳐 자연스럽게 A Major인 피날레로 연결된다.

10) 피날레(Finale)

피날레는 10개 악장을 종결지으며, 연곡을 하나의 사이클(cycle)로 만들어주는 악장이다. 작곡가는 이 종결 악장에서 “여백의 미”를 드러내어 청중에게 생각과 상상의 자유를 주고 싶었다고 한다. 텅 빈 상태에서 청중들이 그동안의 여정을 기억하며, 곡에 대한 개개인의 고유한 해석과 정리의 시간을 가질 수 있도록 뼈대가 되는 음만을 남기고 많은 음향을 비워놓은 것이다.⁷²⁾

72) 작곡가 이신우와의 대담 1. 2014.04.24. 서울.

인간의 죄악과 심판, 예수와 대속과 부활, 죄의 사함과 구원 등 무수한 갈등, 해결들이 반복되는 영적인 여행이 끝난 후, 모든 것이 원점으로 돌아가 새로운 세상이 탄생했다는 메시지를 담고 ‘생명력을 갖고(con anima)’ 시작하여 최소한의 음표만을 사용하며 ‘고요함(Sereno)’을 표현하고 있다. 그러나 신포니아 악장의 코랄 선율은 단2도 위에서 그대로 반복된다.



[악보 68] <코랄 판타지> 1번 피날레 악장, 마디 1-8

마디 77부터는 ‘A’음 와 ‘E’음 만을 사용하여 텅 빈 화성 속에서 음량이 매우 작아지며(pppp) 소멸되는 느낌 혹은 승천하는 느낌을 자아낸다. 이는 하나님의 영광을 드러내며, 앞서 등장한 거의 모든 소재를 재등장시켜 화려하게 종결되는 메시앙의 <아기 예수를 바라보는 20개의 시선>의 마지막과 대조적이다.

72 *mp* *p* *allentando spirando*

79 *pp* *ppp* *pppp*

[악보 69] <코랄 판타지> 1번 피날레 악장, 마디 72-85

3.1.3 주요 음악적 소재의 운용

1) 코랄의 변형

각각 특징적인 성격을 지닌 10개의 악장으로 이루어진 <코랄 판타지> 1번은 거시적으로 보았을 때, J. S. Bach의 칸타타 BWV 4 ‘그리스도는 무덤에 누워’(Christ lag in Todesbanden)에 등장하는 코랄을 차용하여 재구성한 코랄 선율과 작곡가가 이 코랄과 연관성을 지니도록 직접 고안한 코랄을 중심으로 구성되어 있다. 작곡된 코랄은 일종의 모티브로서 ‘신포니아’에서 등장한 후, ‘코랄 악장들’과 ‘피날레’에서 변형되어 나타난다. 한편 차용한 코랄은 변하지 않는 요소로서 작품의 절정 부분에 삽입되어 작품의 중심 메시지를 효과적으로 전달하는 역할을 한다. 즉, 두 개의 코랄 선율은 10개의 악장을 하나의 사이클로 만들어주는 중요한 음악적 재료이다.

(1) 첫 번째 코랄

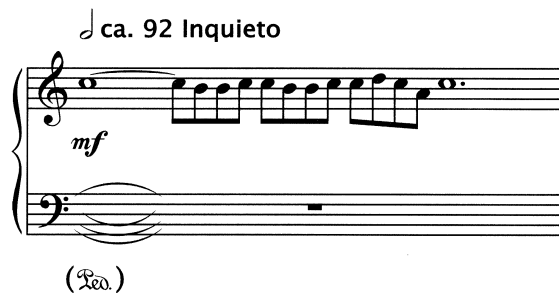


[악보 70] <코랄 판타지> 1번 신포니아 악장 시작 부분

첫 번째 코랄은 인용된 것이 아닌 창작된 것으로서, 작품의 가장 첫 부분인 신포니아 악장에 등장한다. A♭ Major로 제시된 세 마디의 악구 중 최상성부의 선율이 작품 전체에서 중요한 모티브로 사용된다. 최상성부의 선율은 A♭ Major의 제 3음인 C음으로 여러

게 시작하여 단2도 하행과 상행을 반복한다. 두 번째 마디에서 선율은 순차 상행 진행하여 여섯 번째 음인 F음까지 도달한 후, 다시 C음으로 돌아오는 구조로 되어있다. 이 선율은 완전 5도(B♭-F) 안에서 움직이는 낭송조의 형태를 갖추고 있다. 이러한 특징은 그레고리안 성가의 특징과 유사하며 이후 등장하는 변용된 선율들에도 이 특징이 적용된다.

이 모티브는 이후 코랄 악장인 II악장, V악장, VIII악장과 피날레 악장에서 변형되어 등장한다. 먼저 2악장에서는 같은 C음으로 시작하지만 A♭ Major 음계가 아닌 이오니안 선법(Ionian mode)으로 구성되어 있다. 또한 순차 상행 후 시작음으로 회귀하였던 첫 모티브와 달리 2도 상행과 3도 하행의 작은 변화가 종지 직전 등장하며 보다 정적으로 제시된다.



[악보 71] <코랄 판타지> 1번 II악장의 시작 부분

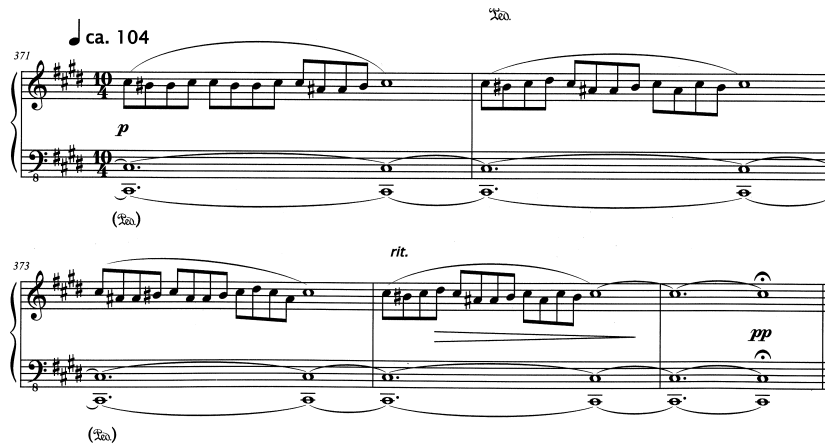
V악장에서 이 모티브는 반음과 온음이 번갈아가며 등장하는 8음 음계, 즉 음정 관계가 1:2인 옥타토닉 스케일(octatonic scale)로 변형되었다. 반음의 개수가 온음계보다 많아 더욱 더 긴장도가 높은 이 음계는 V악장의 텍스트와 ‘구약성서 중 예레미아 혹은 이사야의 예언을 묘사한다’는 작곡가의 주석이 가진 내용을 표현하기에 알맞은 음계이다. C음으로 시작하였던 원래의 모티브보다 반음 높은 C#

음으로 시작되는 이 선율은 원래 모티브가 시작음으로부터 단2도 하행과 상행을 반복했던 것과 달리 더 넓은 간격의 단3도 하행과 상행을 반복한다.



[악보 72] <코랄 판타지> 1번 V악장의 시작 부분

VIII악장의 종지에서 이 모티브는 다시 한 번 변형되어 등장하며, 이 때에는 종지와 같은 역할을 한다. C#음으로 시작하는 선율은 단2도로 상,하행하는 형태로 변화하며 종지 직전에 단3도 하행하였다가 다시 시작음이었던 C#까지 순차 상행한다. 이 종지부는 A#, B#, C#, D# 네 음의 테트라코드(tetrachord)로만 이루어져 있으며, C#음 주위를 지속적으로 맴돌고 있다. 이 때의 중심음 C#은 직후에 등장하는 마지막 피날레 악장 선율의 시작음으로서 C#이 두 악장간의 연결을 자연스럽게 하는 축(pivot)의 역할을 한다고 할 수 있다.



[악보 73] <코랄 판타지> 1번의 VIII악장의 마디 371-375

마지막 피날레에서 이 코랄은 A Major로 처음보다 반음 위의 조성으로 재현된다. 다만 두 번째 마디 맨 마지막 음에서 하행하여 시작음으로 돌아오던 선율 형태가 마지막까지 상행하고 이후 도약 하행하여 시작음으로 돌아오는 모습으로 바뀌어 조금 더 진취적인 느낌을 준다. 이러한 음형의 변화는 지시어 ‘Con anima(생명력을 갖고)’와 연관되어 있다.



[악보 74] <코랄 판타지> 1번의 피날레 악장

(2) 두 번째 코랄

첫 번째 코랄이 성격에 따라 여러 모습으로 변모하는 요소라면, 그와 대조적으로 한 악장에서만 등장하는 두 번째 코랄은 다른 악장에서 그 형태가 변형되어 나타나지 않는 불변 요소이다. VII악장에서 등장하는 이 코랄은 J. S. Bach의 코랄 ‘그리스도는 무덤에 누워’를 차용하여 재구성한 것이다.

CHORAL.

Versus VII.

Soprano.
Violino I. II.
Cornetto, col Soprano.

Alto.
Viola I. Trombone I.
coll'Alto.

Tenore.
Viola II. Trombone II.
col Tenore.

Basso.
Trombone III col Basso.

Continuo.

Wir es - sen und le - ben wohl im rech - ten O - ster - fla - den, Christus will die
Der al - te Sauer - teig nicht soll sein bei dem Wort der Gna - den,

Kos - te sein und spei - sen die See - l' al - lein, der Glaub will keins an - dern le - ben. Hal - le - lu - jah!
Kos - te sein und spei - sen die See - l' al - lein, der Glaub will keins an - dern le - ben. Hal - le - lu - jah!
Kos - te sein und spei - sen die See - l' al - lein, der Glaub will keins an - dern le - ben. Hal - le - lu - jah!
Kos - te sein und spei - sen die See - l' al - lein, der Glaub will keins an - dern le - ben. Hal - le - lu - jah!

B. W. I.

[악보 75] 바흐의 코랄 '그리스도는 무덤에 누워'

<코랄 판타지> VII악장에서는 합창을 위한 작품이었던 원래의 코랄에 피아노 음형이 추가되어 표현 범위가 넓어졌다. 첫 악구에는 최상성부 멜로디만 등장하고 곧이어 이것을 반복할 때 테너 성부와 소프라노 성부가 함께 등장하여 악구마다 완전4도의 수직적 울림으로 종지한다.



[악보 76] <코랄 판타지> 1번의 VII악장, 마디 1-8, 바흐 코랄의 차용

이후 스타카토로 처리된 베이스와 상3성이 밀집위치로 등장하는 하나의 악구가 등장하며 뒤이어 원래의 코랄이 잠깐 병치된다. 마디 19의 ‘다시 활발하게(Ravvivando)’부터는 베이스가 옥타브 중복되어 더욱 더 무게감이 느껴지면서 클라이막스가 구성되었다가 마디 27부터 베이스가 다시 레가토가 되어 부드러운 분위기로 전환된다. 이후 마디 31부터 다시 원래의 코랄이 잠시 병치된다. 마디 34의 마지막 박자부터 종지를 구성하기 위해 오른손의 텍스처가 두꺼워지며, 옥타브 도약이 추가되어 극적으로 마무리된다.

(3) 두 코랄의 연관성

<코랄 판타지> 1번에 등장하는 두 코랄은 서로 다른 성격을 가지고 있지만, 음정관계 또는 음형의 측면에서 서로 연관성을 지니고 있다. 첫 번째 코랄 중 첫 마디의 반복되는 부분을 제외한 부분을 두 번째 코랄의 첫 악구와 비교하면 다음과 같다. 시작음을 중심으로 2도 하행하는 보조음이 생기고, 그 후 4도 위까지 순차 진행하다가 다시 시작음까지 순차 하행하는 점에서 두 코랄은 닮아있다. 두 코랄 사이의 음정 구조에서 나타나는 이러한 유사성이 이 작품 악장 사이의 통일성을 가져온다.

첫번째 코랄 중 첫 세마디의 선율	두번째 코랄 첫 프레이즈의 선율
	
첫번째 코랄 중 첫 세마디의 음정구조	두번째 코랄 첫 프레이즈의 음정구조
	

[악보 77] <코랄 판타지> 1번의 두 코랄의 음정구조 분석

2) 음악적 상징

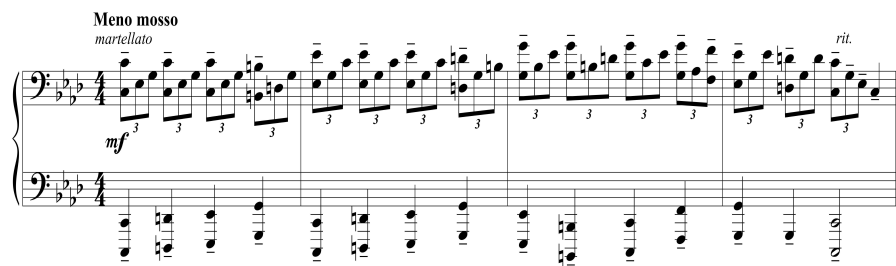
<코랄 판타지> 1번은 작곡 단계에서부터 텍스트의 내용이 고려되었기 때문에, 작품 곳곳에서 텍스트의 내용이나 구절을 묘사, 표상, 상징하는 음악적 요소가 빈번히 등장한다. 작곡가는 음계, 리듬, 선율, 화성에서부터 템포, 지시어, 다이내믹 등 여러 다양한 요소들을 사용하여 텍스트의 내용을 음악적으로 그려내고 있다. 이러

한 요소들 중에서는 비교적 즉각적으로 알아차릴 수 있는 것들도 있고, 반대로 작곡가의 창작 과정이나 음악사적 배경지식 등을 통해서만 인지할 수 있는 것들도 있다. 특히 텍스트의 내용을 묘사하거나 표상하지 않고 간접적, 은유적으로 표현하는 상징적 요소들은 <코랄 판타지> 1번의 전체 서사구조와 연관 지어 보았을 때, 크게 ‘죄의 상징’과 ‘구원의 상징’으로 살펴볼 수 있다. 이 장에서는 특히 중요하게 다루어야 하는 상징적 요소들을 살펴보도록 하겠다.

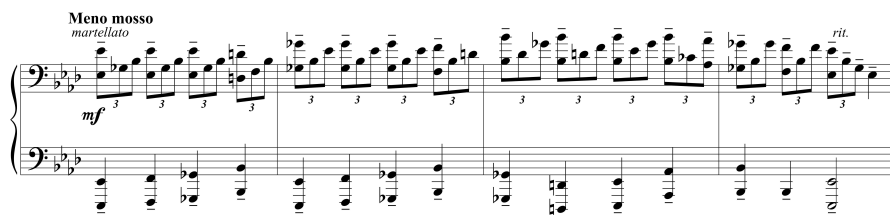
(1) 죄의 상징

① I 악장의 *meno mosso*(보다 느리게)

I 악장에는 ‘*meno mosso*’라는 지시어가 마디 5-8, 36-39에서 두 번 등장한다. 이 부분의 왼손에서는 옥타브가 한 박 단위로 진행하며, 오른손에서는 셋잇단음표가 연속적으로 등장하는 가운데 강하고 짧게 연주되는(*martellato*) 각 셋잇단음표의 최고음이 선율을 이루고 있다. 이러한 음형과 ‘보다 느리게(*meno mosso*)’, ‘짧고 강하게(*martellato*)’ 연주하라는 지시어, 다이내믹(*mf*)은 전체적으로 단호한 분위기를 자아내며, 바로 앞부분과 음역적으로 뚜렷이 대조되기 때문에 이러한 분위기는 더욱 확고하게 느껴진다. 마디 5-8과 36-39는 전체적으로 유사하지만, 마디 36-39가 마디 5-8보다 단3도 높고 화성적으로 조금 더 두터운 텍스처를 가지고 있다.



[악보 78] <코랄 판타지> 1번, I 악장 마디 5-8



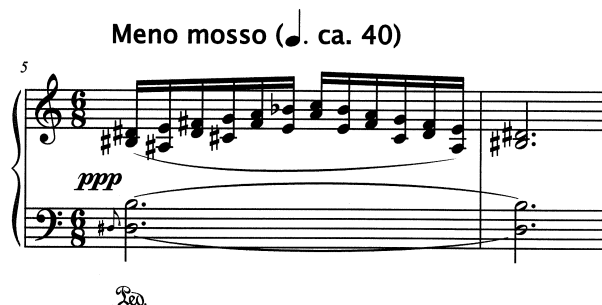
[악보 79] <코랄 판타지> 1번, I 악장 마디 36-39

이러한 패시지는 ‘지옥의 문’을 상징한다. 작곡가는 하나의 문이 열리면 인간의 죄가 발견되고, 그 문이 닫히고 다른 문이 열리면 인간의 또 다른 죄가 발견되는 지옥의 문을 상상하면서 이 부분을 작곡했다.⁷³⁾ 음악적으로 보면 이 부분을 일종의 경과구처럼 부드럽게 넘어가는 것도 나쁘지 않지만 작곡가가 문이 ‘쾅’하고 닫히는 사운드를 의식하고 ‘보다 느리게’ 연주할 것을 지시했기 때문에, 텍스트와의 연관성을 고려한다면 지시어와 다이내믹을 지켜 강하게 연주해야 한다.

② III악장의 옥타토닉 스케일(1:2 모드)

작곡가는 <코랄 판타지> 1번을 작곡하면서 특정한 지시어나 음형, 음계 등의 음악적 요소를 특정한 텍스트와 연관지어 놓았다. 예를 들어 ‘관능적인(erotic)’이라는 지시어나 증, 감 음정의 색채, 단호한 음렬적 패시지 등은 주로 부정적인 텍스트의 내용을 표상한다. 그 중에서 음정의 비율이 1:2를 이루는 선율, 즉 반음과 온음 혹은 온음과 반음이 교대로 등장하는 옥타토닉 스케일에 기반을 둔 선율은 인간의 육체적인 욕망을 상징적으로 표현한다. 이러한 옥타토닉 스케일의 쓰임은 III악장에서 가장 잘 드러난다.

73) 작곡가 이신우와의 대담 2. 2014.09.30. 서울.

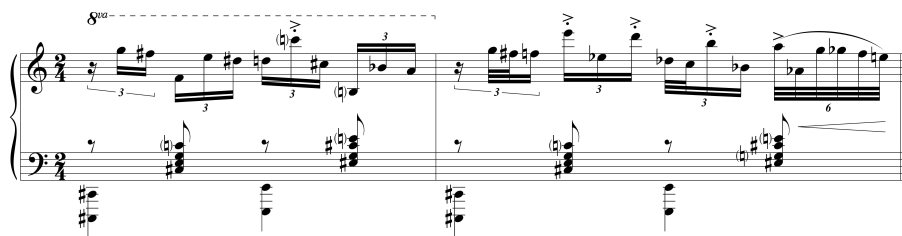


[악보 80] <코랄 판타지> 1번 III악장, 마디 5-6, 옥타토닉 스케일

III악장의 텍스트는 성(性)적인 죄악을 암시한다. 텍스트의 내용을 표현하기 위해서 여러 가지 음악적 소재를 이용하였고, 특히 옥타토닉 스케일이 중요하게 쓰이고 있다. 반음과 온음이 번갈아가며 나타나는 선율은 몽환적인 분위기를 자아내면서 육체적 욕망에 골몰하는 인간의 죄악을 은유적으로 표현한다.

③ IV악장의 옥타브를 넘나드는 하행 반음계 진행

어느 한 음에서 시작하여 반음계적으로 순차 하행하는 스케일을 나열한 후, 몇 음은 높은 음역으로 올리고 몇 음은 낮은 음역으로 내리고 간헐적으로 악센트를 붙이는 옥타브 넘나들기 기법은 이 신우 작품에서 자주 발견되는 작곡 기법 중 하나이다. 작곡가의 증언에 따르면 이 기법에 대한 아이디어는 텍스트의 인상으로부터 기인한다. 이는 <코랄 판타지> 1번의 IV악장에 가장 잘 드러나 있다. 앞서 살펴보았듯이 IV악장은 <코랄 판타지> 1번 중에서 제일 화려한 악장으로 텍스트의 내용이 가장 강렬하고 드라마틱하다. 쌓이고 쌓인 인간의 죄를 짊어지는 이 악장에서 옥타브를 넘나드는 하행 반음계진행은 ‘그 발은 피 흘리는데 빠른지라.’라는 구체적인 텍스트의 인상을 직관적으로 음형화 한 것이다.



[악보 81] <코랄 판타지> 1번 IV악장, 마디 22-23

오른손의 이러한 반음계 진행이 갖는 상징성은 발걸음을 묘사하는 왼손의 행진곡풍 리듬을 통해 더욱 강화된다.

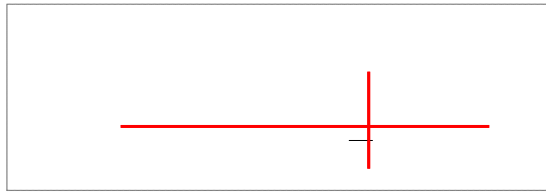
(2) 구원의 상징

① Bach 코랄을 차용한 VII악장의 코랄 주제

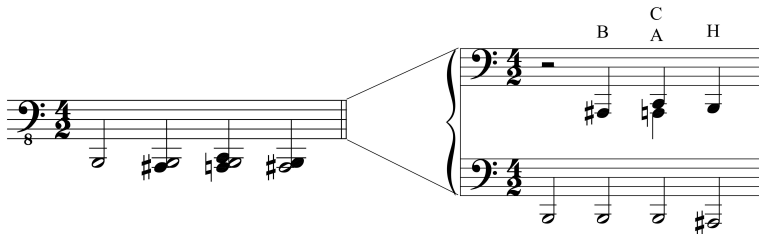
VII악장의 코랄은 <코랄 판타지> 1번에서 유일하게 차용된 코랄이며, 원곡인 바흐 코랄의 가사로부터 ‘구원’이라는 상징적 의미가 파생된다. 이신우가 코랄을 중요한 작곡의 소재로 사용한 이유는 코랄이 원래 루터교의 평신도들이 예배를 드릴 때 모두 함께 불렀던 종교적 가사를 지닌 성악곡이기 때문이다. 예배에서 사용된 코랄은 평이한 선율과 화성으로 되어 있기 때문에 무엇보다도 가사가 지닌 의미를 잘 전달하는 기능을 수행했다. 이러한 이유로 하나의 코랄 선율은 그 코랄의 가사와 불가분의 관계를 맺고 있다고 할 수 있으며, 이신우 역시 이를 염두에 두고 바흐의 코랄을 차용하여 VII악장을 구성하였다. 이 바흐 코랄의 원래 가사는 그리스도가 인간을 대신하여 십자가에 못 박힌 후 다시 부활하는 내용을 담고 있다. 작곡가가 “바흐의 코랄을 아는 사람은 이 곡을 들으며 그 가사를 연상할 것이다”라고 말한 것처럼, VII악장의 코랄 선율은 비록 가사가 없다 하더라도 역사적인 맥락에서 ‘그리스도의 죽음과 부활을 통한 구원’이라는 의미를 함축하고 있는 것이다.

② VI악장의 십자가 패턴과 BACH 모티브

VI악장의 첫 네 음은 십자가를 시각적으로 표현한 것이다. 이 십자가 패턴 속에는 BACH 모티브가 숨겨져 있다. 수직적으로 쌓여 있는 음들을 두 개의 성부로 수평적으로 펼쳐보면, BACH 모티브를 발견할 수 있다.



[악보 82] <코랄 판타지> 1번, VI악장 십자가 패턴

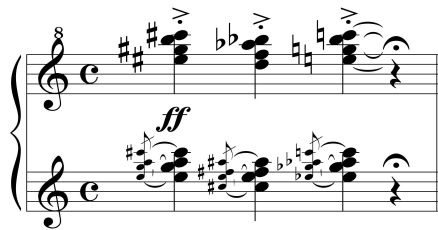


[악보 83] <코랄 판타지> 1번 VI악장, 십자가 패턴 안의 BACH 모티브

이신우는 저음역에서 BACH 모티브를 십자가 패턴 속에 등장 시킴으로써, 마치 그리스도가 십자가에 못 박히는 소리를 연상시키고 있다. 첫 마디의 네 음으로 ‘보라 세상 죄를 지고 가는 하나님의 어린 양이로다’라는 요한복음 1장 29절을 표현해내고 있다. 즉, 첫 네 음에 대한 정확한 해석은 텍스트와의 관계를 고려하여 이 음형이 지닌 상징성을 이해하는 것으로부터 비롯된다.

③ VIII악장의 속화음 중첩

‘환상과 울림을 갖고(Con fantasia e sonoro)’라는 지시어와 함께 시작되는 VIII악장의 마디 279에는 ‘나는 내 앞에 천국을 여는 문이 있는 것을 보았다. 그리고 내가 처음으로 들은 나를 부르는 목소리는 마치 트럼펫의 소리와 같았다’라는 문구가 악보에 기보되어 있다. 이러한 특징적인 음악 외적 요소와 함께 마디 279의 고음역에서 두 개의 속화음이 중첩되어 있다. 이 중첩된 속화음은 강한 다이내믹(ff)으로 연주되며, 이 울림은 페달의 사용을 통해 극대화된다. 이러한 음형은 조지 크럼(George Crumb)의 마크로코스모스(Macrocosmos)에서 별을 상징하는 것으로 사용되었다. 즉, 이 색채적 울림은 ‘트럼펫과 같은 소리’를 묘사하는 동시에 별을 상징한다.



[악보 84] <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 279, 속화음의 중첩

속화음이 중첩된 음형은 이후 점차 확장된 형태로 등장한다. 특히 마디 302 이후에 양손에서 속7화음이 병진행하는 패시지가 종종 등장하는데, 이는 마디 279의 상징적인 속화음의 연장선상에서 해석할 수 있다. 즉, 속7화음의 병진행 역시 별을 상징적으로 표현하는 음형이라 할 수 있다.



[악보 85] <코랄 판타지> 1번 VIII악장, 마디 302, 속7화음의 병진행

한편 마디 289-294에는 메시앙의 <아기 예수를 바라보는 20개의 시선>에서 사용한 ‘하나님의 주제’의 변형된 울림이 등장한다. 실제로 작곡가가 메시앙의 하나님의 주제를 그대로 인용한 것은 아니지만 3도권 진행, 공통음이 별로 없는 3화음들의 연속, 부가음의 사용 그리고 한 마디 단위로 화음이 정적으로 제시되는 특징이 메시앙의 주제와 유사성을 가진다.

8악장 중 마디 289~294

8악장 중 마디 363~370

메시앙: 아기예수를 바라보는 20개의 시선 중 하나님의 주제(Thème de Dieu)

[악보 86] 메시앙의 ‘하나님의 주제’와 <코랄 판타지> 1번 VIII악장 비교

메시앙은 하나님의 주제를 통해 신의 영원성을 상징한다.⁷⁴⁾ 메시앙은 <아기 예수를 바라보는 20개의 시선>의 20곡 중 7곡에서 이 주제를 주요한 소재로 활용했고, 하나님의 주제의 파생형을 세어 보면 8이라는 숫자가 도출된다.⁷⁵⁾ 즉, 메시앙은 완전한 수 7과 무한함을 상징하는 숫자 8을 통해 하나님의 주제에 영원성이라는 상징적 의미를 부여했다. 이신우는 <코랄 판타지>에서 숫자 상징을 사용하지 않았지만, 메시앙의 주제와 유사한 특징을 지니는 음형을 통해 하나님의 영원성과 그가 자신의 작품에서 추구했던 불변하는 가치를 상징적으로 음악화 했다. 따라서 속화음이 중첩되어 색채적인 울림을 만들어내고 메시앙의 하나님의 주제가 변형되어 등장하는 VIII악장의 C섹션은 천국을 표현하고 있다고 해석해도 좋을 것이다.

(3) 신포니아의 코랄이 지닌 상징성

메시앙이 순환주제를 상징적으로 사용한 것처럼 이신우 역시 순환주제에 상징적 의미를 부여했다. <코랄 판타지> 1번의 순환주제는 10개의 악장을 하나의 작품으로 엮어주는 기능을 하는 신포니아 악장의 첫 부분에 등장한 코랄이다. 그러나 메시앙의 ‘하나님의 주제’가 신을 상징하는 하나의 성격을 지니고 있다면, 이신우의 코랄은 양면적인 성격을 지닌다. 이신우는 하나의 코랄 소재를 다양하게 주제적으로 변형시킨다. 이렇게 변형된 코랄은 그 코랄이 등장하는 악장의 텍스트와 음악의 맥락에 따라 악을 상징하기도 하고 선을 상징하기도 하며, 심판을 상징하기도 하고 구원을 상징하기도 한다. 이에 10개의 악장에서 그 모습을 달리하여 등장하는 코랄 선율에 대한 주의 깊은 해석이 요구된다.

74) 전상직, 『메시앙 작곡기법 ‘아기예수를 향한 20개의 명상’을 중심으로』, (서울: 음악춘추사, 2008), 3.

75) 전상직, 위의 책.

3.2. 제2번 : <목걸이>(The Collar)⁷⁶⁾

3.2.1 텍스트와 형식

<코랄 판타지> 2번 <목걸이>(The Collar)는 영국의 성직자이자 종교시인인 조지 허버트(George Herbert, 1593-1633)⁷⁷⁾의 시 “목걸이”(The Collar)를 바탕으로 하여 2013년 작곡되었으며, 2013년 10월 30일 예술의 전당에서 피아니스트 허효정이 초연하였다. 조지 허버트는 17세기 영국 시단의 주류를 이루던 형이상학과⁷⁸⁾ 시인 중 한 명으로, 자신의 종교적 체험을 예술적으로 승화시킨 종교 시인이다. 그의 유일한 시집 『성전』(The Temple)⁷⁹⁾은 ‘절대 권력을 가진 신과 나약한 인간의 갈등, 회복, 구원’을 주제로 하고 있다.

76) 일반적으로 ‘고리’는 무엇을 끼우거나 잠그기 위해서 긴 쇠붙이 또는 끈 따위를 둥글게 구부려 끝을 맞붙여 만든 물건을 말하므로, 목에 거는 물건을 통틀어 이를 때는 ‘목걸이’라고 하는 것이 정확한 표현이다. 그러나 국내에서 이루어진 『성전』에 대한 연구를 보면, 대부분 “The Collar”는 “목고리”로 번역되어 있다. 이는 아마 시가 담고 있는 성직자가 느끼는 속박의 의미를 강조하기 위한 번역일 것이다. 그러나 이신우가 <코랄 판타지> 2번의 악보에 직접 ‘목걸이’라는 제목으로 시를 명시해 놓았고, 문법상 ‘목걸이’가 정확하기 때문에, 본 논문에서는 “The Collar”를 “목걸이”로 번역하였다.

77) 웨일즈 명문의 가문의 10남매 중 일곱째로 태어난 조지 허버트는 독실한 신앙인인 어머니의 영향을 많이 받았고, 문학과 음악에 관심이 많았다. 그는 엘리자베스 1세에 의해 프로테스탄트 학생들을 위해 설립되었던 트리니티 칼리지에 입학하였고, 성직자의 길을 걸었다. 연애시와 세속시를 쓰지 않고 오직 신앙 고백만을 시로 표현하겠다고 선언한 후 평생 종교시만을 쓴 영국의 대표적인 종교시인이다.: 황지인, “조지 허버트의 『성전』에 나타난 종교적 주제 연구”, 배제대학교 박사학위논문, 2012, 2.

78) 형이상학과 시인이란 존 던(John Donne, 1572.1.22.-1631.3.31)의 영향을 받은 리처드 크래쇼(Richard Crashaw), 헨리 본(Henry Vaughan), 앤드루 마벨(Andrew Marvell), 토마스 트래헌(Thomas Traherne), 헨리 킹(Henry King), 에이브러햄 카울리(Abraham Cowley), 존 클리블랜드(John Cleveland), 조지 허버트(George Herbert) 등을 말한다. 형이상학과 시인들은 감정과 지적 관념 사이의 관련성을 찾았으며, 이질적인 사물들과 관념들을 연관시키고 감정을 분석함으로써 경험의 복잡성을 지적으로 인식하고자 했다. 즉, 그들은 자신들의 체험을 논리적 추론에 의해 구체적으로 형상화하고자 했다.: 황지인, 위의 글, 1.

79) 『성전』(The Temple)은 조지 허버트의 유일한 시집이며 총 169편의 시가 수록되어 있고 그의 사후인 1633년 출간되었다.: 황지인, 위의 글, 5.

이 작품에서 ‘Collar’는 중의적 의미를 지닌다. 17세기 의복에서 네크라인 부분을 둘러싸는 옷깃을 의미하면서, 동시에 개 등의 목에 거는 ‘목걸이’를 뜻하기도 한다. 즉, 이 시의 원제, “The Collar”는 성직자의 높은 영성과 사회적 위치와 권위, 직분을 의미하면서 동시에 목이 묶인 가축처럼 자유를 구속받고 영속되어야만 하는 삶의 무게와 부담, 행동의 규약에 따른 괴로움을 중의적으로 상징한다. 이 시는 제목에서 암시하듯 자유롭고 안락한 생활이 아닌 예속과 종속적인 삶의 어려움을 표현하고 있다. 즉, 세속적 가치와 종교적 가치 사이의 갈등과 해결, 그리고 절대자의 구원과 맹목적 추종, 나약한 인간의 고난과 낙담 속에서 신의 사랑으로 영혼을 회복하고, 어려움을 극복해가는 기독교인의 모습이 이 시에 묘사되어 있다. 이는 성직자로 봉직하면서 스스로 겪은 조지 허버트 자신의 자화상이기도 하다.

연의 구분이 없이 36행으로 이루어진 이 시는 화자의 시선을 기준으로 세 부분으로 나눌 수 있다. 화자의 행동을 과거 시제로 설명한 1행, 화자 스스로의 독백을 현재 시제로 다룬 2-32행, 다시 과거 시제로 본인의 상태를 서술한 33-36행이다.⁸⁰⁾

80) Barbara Leah Harman, “The Fiction of Coherence: George Herbert's “The Collar””, PMLA 93/5 (1978), 871.

시행	시구	화자의 시선
1	I struck the board, and cried,	과거 시제
	<p>"No more; I will abroad! What? shall I ever sigh and pine? My lines and life are free, free as the road, Loose as the wind, as large as store. Shall I be still in suit? Have I no harvest but a thorn To let me blood, and not restore What I have lost with cordial fruit? Sure there was wine Before my sighs did dry it; there was corn Before my tears did drown it. Is the year only lost to me? Have I no bays to crown it, No flowers, no garlands gay? All blasted? All wasted?</p>	현재 시제의 전반부, 현실의 불만 표출, 질문의 연속
2-32	<p>Not so, my heart; but there is fruit, And thou hast hands. Recover all thy sigh-blown age On double pleasures: leave thy cold dispute Of what is fit and not. Forsake thy cage, Thy rope of sands, Which petty thoughts have made, and made to thee Good cable, to enforce and draw, And be thy law, While thou didst wink and wouldst not see. Away! take heed: I will abroad. Call in thy death's-head there; tie up thy fears: He that forbears To suit and serve his need Deserves his load."</p>	현재 시제의 후반부, 스스로의 질문들에 대한 대답, 족쇄가 되어버린 일상을 떠나버리겠다는 결심의 다짐
33-36	<p>But as I raved and grew more fierce and wild At every word, Methought I heard one calling, Child! And I replied My Lord.</p>	과거 시제, 다시 본연으로 돌아옴

[표 12] 조지 허버트 ‘목걸이’의 시행 구성

시의 도입부에서 화자는 구어체 어조로 성직자의 격한 심리상

태를 부각시키고 있다. 이 시는 ‘나는 성찬대를 치면서 외쳤다.’ 라는 강렬한 어구로 시작한다. 화자는 성찬대를 치는 행동을 통해 분노와 좌절을 표현한 후 더 이상 사제로서의 억압된 삶을 참을 수 없다는 생각을 드러낸다. 시의 전반부에서 화자는 지속적으로 성직자로서의 삶의 어려움과 세속적 자유를 직접적인 시어, 예를 들어 ‘시중만 들고’, ‘눈물’, ‘모두 마르고 시들었던 말인가’ / ‘풍성하다’, ‘술’, ‘곡식’, ‘꽃다발’ 등을 대비시키면서 메마르고 제한된 삶에서 벗어나겠다는 자신의 소망과 결심을 다진다.

시의 후반부에서 세속적인 삶에 대한 화자의 욕망은 더욱 커진다. 더욱 더 강렬한 시어들, 즉 ‘쾌락으로 회복하라’, ‘억센 쇠줄도 떨쳐버려라’, ‘모래밭줄을 끊어라’, ‘밖으로 나가라’ 등의 말들은 화자가 사제로서의 삶에서 벗어나 세속적인 삶을 살도록 유혹한다. ‘모래밭줄’과 ‘억센 쇠줄’은 화자가 복종해야 하는 속박과 행동의 제약을 나타내는데, 그것을 끊어버리라는 말은 세속적 욕망이 화자로 하여금 교회를 벗어나 풍요와 자유가 보장된 세상으로 나아가라고 재촉하고 있음을 거칠고 직접적으로 드러내고 있다.

그러나 화자의 반항이 최고조에 이르렀을 때, 돌연 화자는 신의 부르심을 듣고 일말의 망설임 없이 즉각적으로 ‘나의 주여’라고 대답한다. 시의 첫머리부터 시작해서 점점 더 거세졌던 화자의 격정적인 내적 갈등이 신의 한마디 부르심에 바로 가라앉는 ‘반전’은 이 시의 주제를 매우 극적으로 드러낸다. 즉 이 시는 ‘시인이 품은 온갖 갈등이 계속 고조되다가 끝에 가서 단번에 신의 말씀 한마디로 눈 녹듯이 해소되는 신앙적 경험을 형상화’⁸¹⁾하고 있으며, 허버트는 이를 통해 ‘진정한 자유는 신의 사랑으로부터 온다’⁸²⁾는 점을 역설하고 있다. 시를 살펴보자면, 화자의 처음 태도와 마지막 태도가 대조된다. 이것은 음악적 표현에서도 대립적으로 나타난다. 화자는 1

81) 황지인, 위의 글, 72. 재인용.

82) 황지인, 위의 글, 71.

행에서 불만이 가득 차서 공격적으로 자신의 분노를 표출한다. 하지만 33행에서 화자는 인간적 욕망과 갈등을 겪은 후, 신에게 순응하고 헌신하는 모습을 보인다. 결국 이 두 화자는 같은 인물이지만, 2-32행에서의 내면적 갈등을 겪은 후, 현실로 돌아오게 되는 것이다. 2-32행의 외침들은 현실이 아니고 허구인 것이며, 그것은 현재 시제로 표현되었다.⁸³⁾

이 시에는 성직자로 봉직했던 허버트가 겪었을 고단함과 어려움이 드러나 있다. 그러나 작품에 단순히 갈등과 어려움만을 그린 것이 아니라, 인간적인 좌절과 분노, 죄와 고통은 반드시 신의 개입으로 구원으로 이어진다는 메시지를 담고 있다. 바로 이것이 조지 허버트 시의 특징이며, 이신우의 기독교적 사고관과 맞닿아있는 지점이다.

<목걸이>는 <코랄 판타지> 세 곡 중에서 텍스트의 내용이 가장 구체적이고 분명하게 음악화된 곡이다. 마치 하나의 음악시를 읽는 듯 텍스트의 흐름과 음악의 흐름이 서사적으로 평행을 이룬다. 즉 시의 구조와 음악의 구조가 유사하다는 점이 가장 큰 특징이다. 이신우는 시의 내용에 근거하여 다섯 부분으로 (A-B-C-A'-Coda) 이 작품을 구성하였다.

이신우는 화자가 성찬대를 치며 최초로 자신의 반항심을 드러내는 극적인 행위를 나타내는 1행을 하나의 큰 음악적 섹션(A)으로 구성하여 이 부분에서 중요한 모티브를 제시한다. 특히 성찬대를 내리치는 행위를 음악적으로 묘사한 모티브의 음정 간격은 이 곡 전체에 걸쳐 중요한 음정적 소재로 사용된다. 이후 세속적인 삶을 동경하며 속박된 사제의 삶에서 벗어나겠다는 인간적인 욕망을 드러내는 시의 전반부, 즉 2행부터 16행까지가 또 다른 하나의 섹션(B)으로 구성되어있으며, 욕망이 더욱 강렬하고 극적인 유희으로 표출

83) Barbara Leah Harman, "The Fiction of Coherence: George Herbert's "The Collar"", 872.

되며 직접적인 행동으로 연결되는 시의 후반부, 즉 17행부터 32행까지가 또 다른 섹션(C)로 구성되어 있다. 그리고 이신우는 시의 마지막 부분, 즉 33행부터 36행까지를 두 부분으로 나누어 매우 극적으로 처리하고 있다. 화자가 고향칠 때 신의 음성을 듣는 부분을 곡의 첫 머리, 즉 성찬대를 내리치는 것을 형상화한 부분과 유사한 음악적 특징을 띠는 섹션(A')으로 구성하고 화자가 ‘나의 주여’라고 대답하는 마지막 행을 Coda로 처리했다. A와 A'는 현실의 세계로의 복귀라는 점에서 재현부적 성격을 가지나, 막상 화자의 심리 상태는 대립적이다. A에서 외부로 향한 거친 방향성을 가졌다면, A'에서는 일상으로 다시 돌아오는 내면으로의 수렴성을 드러낸다. 곡을 마무리 짓는 Coda에서 주제가 되는 ‘코랄’이 등장하며, 이 작품에서 가장 종교적인 색채를 짙게 드러낸다. 다시 말해, <목걸이>는 시의 내용에 따라 A-B-C-A'-Coda로 구획되어 있으며 텍스트와 음악적 형식 사이의 관계가 밀접한 작품이다. <목걸이>의 텍스트⁸⁴⁾와 음악적 형식의 관계를 정리하면 다음과 같다.

84) 조지 허버트의 시 “목걸이”는 연의 구분 없이 36행으로 구성되어 있으나 <코랄 관타지> 2번의 악보에는 이 시가 연이 구분된 37행(영문)/39(국문)행으로 명시되어있다. 본 논문은 원래의 영문시의 구성에 근거하여 논의를 진행하였다. 다만 악보(2013년까지 출판된 개정 전 악보)와 함께 이 작품을 접할 경우를 고려하여, 이해를 돕기 위해 아래의 표에는 악보에 제시된 국문 버전의 시를 수록하였다.

섹션	마디	시
A	1-10	나는 성찬대를 치면서 외쳤다.
B	11-116	<p>"더 이상은 못 참겠어. 밖으로 나가야겠다. 무엇이? 나는 언제나 한숨만 짓고 애만 태우란 말인가? 나의 진로와 인생은 자유롭다. 큰 길처럼 자유롭고, 바람처럼 험겁고, 창고처럼 풍성하다. 나는 언제나 시중만 들어야 하는가? 나를 피 흘리게 하는 가시를 제외하고 내게는 수확이 없단 말인가? 내가 잃은 모든 것을 강장제 열매로 되찾을 수는 없단 말인가? 나의 한숨으로 말라버리기 이전에는 분명히 술은 있었다. 내 눈물이 물속에 침몰시키기 이전에는 분명히 곡식은 있었다. 세월은 나에게 손해만 주는가? 내게는 세월에 씌울 면류관도 없고, 꽃도 없고, 화려한 꽃다발도 없단 말인가? 모두 마르고 모두 시들었던 말인가?</p>
C	117-183	<p>아니, 그렇지 않다. 내 마음이며, 열매는 있다. 그대의 한숨에 날려간 모든 세월을 갑절의 쾌락으로 회복하라. 무엇이 옳은지 그른지의 차가운 논쟁은 접어치워라. 그대의 새장을 벗어 던져라. 하찮은 사상이 만들어낸 그대의 모래밭줄도 끊어라. 억지로 강요하며 끌어당겨, 그대의 율법이 되도록 만들어진 역센 죄줄도 떨쳐 버려라. 그것들은 그대가 눈짓은 보냈지만 보려하지 않았던 것들이다. 떠나가자. 속지말자. 나는 밖으로 나가야겠다. 그대의 주검은 안에다 두고 밖으로 나가자. 공포심을 묶어라. 자기의 욕망을 만족시키고 섬기기를 포기하는 자는 자기의 짐을 지는 것이 마땅하다."</p>
A'	184-236	<p>그러나 내가 고향치고, 말끝마다 거칠어지고 사나워질 때 나는 "애야!"하고 부르는 음성을 들은 것 같았다.</p>
Coda	237-279	그래서 나는 "나의 주여"하고 대답하였다.

[표 13] <코랄 판타지> 2번 <목걸이>의 텍스트와 음악적 형식의 관계

<코랄 판타지> 1번과 마찬가지로, 2번 <목걸이> 역시 작곡 단계에서 텍스트와 곡의 형식적 측면에 대한 신중한 고려가 이루어졌고 여러 가지 방법으로 텍스트의 메시지가 청각적으로 표현되고 있다. 따라서 이 작품 역시 텍스트와 음악의 관련성에 대한 이해가 수반될 때, 더 의미 있는 연주와 감상이 이루어질 수 있다.

3.2.2 세부 분석

작품의 배경이 된 조지 허버트의 <목걸이>는 화자의 복잡한 심리를 표현하기 위하여 수사적 표현과 은유적 표현이 사용되었고, 이에 따라 시 전체에 다양한 시상이 병치되어 빠르게 전개되는 인상을 준다. <코랄 판타지> 2번 <목걸이>의 구성방식은 이러한 시의 전개방식과 연관성을 지닌다. 이 작품은 서로 다른 성격을 가진 짧은 악구들이 병치되고, 그 중 일부분만을 확장하여 전개하는 방식으로 구성되어있다. 이에 각각의 짧은 악구들의 구성방식과 성격들을 분석하고, 그 악구들이 전체 안에서 구성요소로서 활용되는 방식에 대하여 분석하도록 한다.

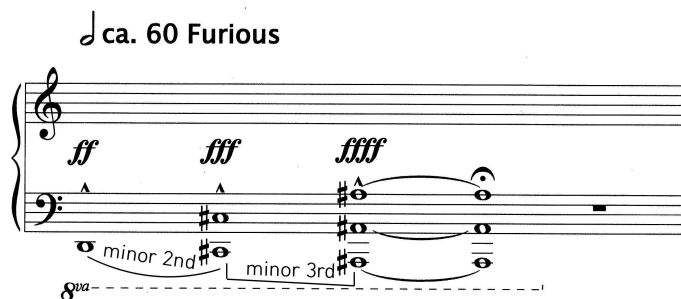
① A 섹션

A는 10 마디로 이루어진 짧은 도입부이다. 작품 전반에 걸쳐 사용되는 단2도, 단3도의 음정이 처음 제시가 되는 부분으로서 이를 수평적으로 제시하는 a와 수직적으로 제시하는 b의 두 부분으로 구성되어있다. A의 세부 형식은 다음과 같다.

형식	A			
	a	b	a'	b
마디	1	2-5	6	7-10

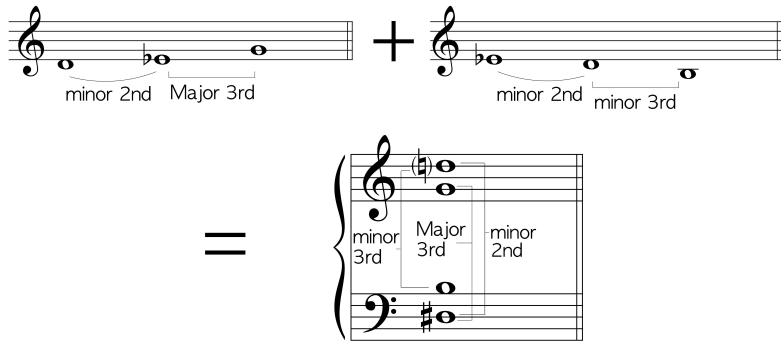
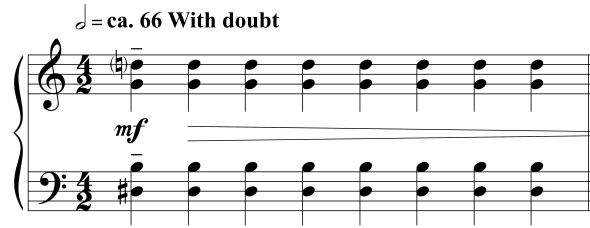
[표 14] <코랄 판타지> 2번 중 A의 세부 형식

첫 번째 마디에 등장하는 A-a는 피아노의 최저음역에서, 하행하는 세 음으로 구성되어 있다. 이 세 음은 단2도와 단3도로 구성되어 있는데, 이 두 음정은 이후 작품 전반에 걸쳐 쓰이는 일종의 모티브(이하 ‘m2m3’모티브)와 같은 역할을 한다. 세 음은 진행할수록 중복되는 옥타브의 음역대가 확장된다. 이와 함께 다이내믹 또한 ff - fff - ffff의 점진적으로 크레센도 되어, 음역대와 다이내믹의 크레센도가 함께 일어난다. 이 부분은 시의 첫 구절 ‘나는 성찬대를 치면서 외쳤다’에 대한 청각적 묘사로서 해석할 수 있다.



[악보 87] <코랄 판타지> 2번 중 A-a(마디 1)

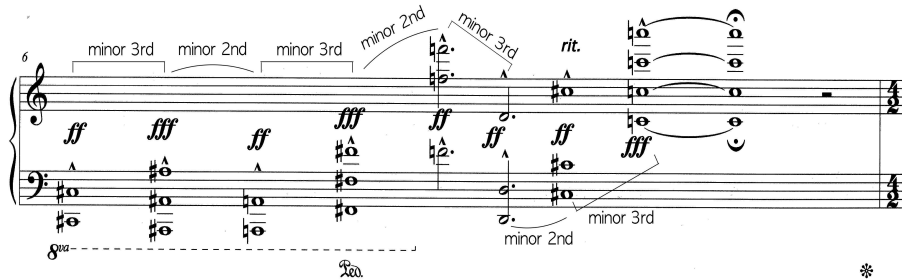
마디 2-6에 걸쳐 등장하는 A-b는 30개의 4분음표가 하나의 화음으로 4마디 동안 지속하는 방법으로 구성되어 있다. A-b를 구성하는 화음은 증7화음으로, 수직적으로 단2도와 단3도를 포함하고 있다. 이 때, a의 구성음이 D음을 시작으로 단2도, 단3도 하행했던 것과 반대로 b의 구성은 단2도, 장3도 상행한 D-D#-G음을 포함한다. 결과적으로 A-a와 A-b는 D음을 공통음으로 가지고 있다.



[악보 88] <코랄 판타지> 2번 중 A-b(마디 2-5)와 구성 화음의 분석

이 부분에 지시된 ‘With doubt(의심스럽게)’와 mf로부터 점진적으로 줄어들어 pp에 이르는, A-a와 대비된 작은 다이내믹은 이 부분을 시적 화자가 성직자로서 느끼는 답답함과 내적 갈등, 두려움 등으로 해석할 수 있다.

이후 마디 6에 등장하는 A-a’는 앞선 A-a를 수평적으로 확장한 마디이다. 마디 1의 ‘m2m3’모티브를 단2도와 단3도로 지속적으로 하행시킨 후, 이를 옥타브 넘나들기로 전위시켜 점진적으로 음역이 상승하도록 확장한다. 이에 이어 마디 7부터 A-b가 그대로 재현된다.



[악보 89] <코랄 판타지> 2번 중 A-a' (마디 6)

② B 섹션

B 섹션은 크게 두 부분으로 나눌 수 있다. 첫 번째 부분은 다른 성격을 가진 악구들이 짧은 단위로 병치되는 부분(마디 11-44)이며, 두 번째 부분은 앞에 등장했던 악구의 일부를 소재로 하여 전개되는 부분(마디45-116)이다.

형식	B							
	다양한 악구의 병치						연결구	c와 f를 활용한 전개부
	a	b	c	d	e	f		
마디	11	12-15	16-19	20-21	22-34	35-44	45-64	65-116

[표 15] <코랄 판타지> 2번 중 B 섹션의 구조

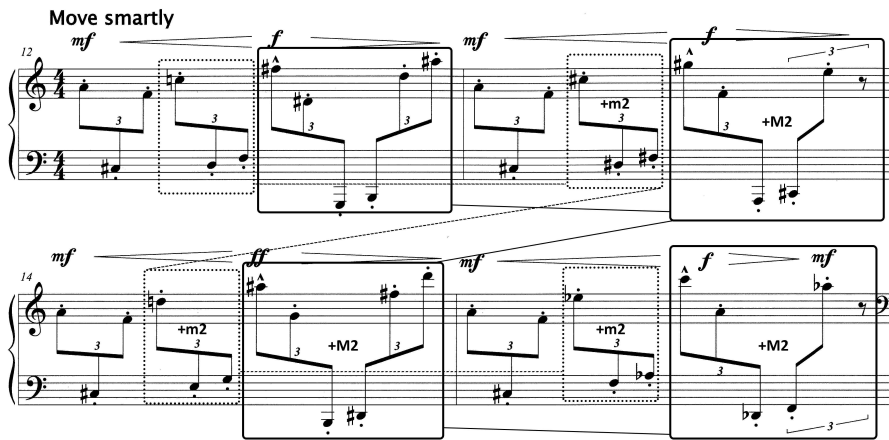
마디 11에 등장하는 B-a는 두 종류의 감7화음으로 이루어진, 아홉잇단음표로 빠르게 하행하는 요소와 단2도 음정으로 저음역에서 강하게 타격하는 요소 그리고 단2도와 단3도가 수직적으로 중첩되어 온음표의 긴 음가로 남겨지는 요소 등 세가지 요소로 구성되어 있다. f로부터 시작하여 ff까지 커지는 다이내믹과 저음역에서 역동적으로 움직이는 세 요소들은 ‘더 이상은 못 참겠어. 밖으로 나가야겠다.’라는 시구에 대응하는 음악적 묘사로서 해석할 수 있다. 한

편, 기능적으로 B-a는 중심음 이동을 위한 연결구 역할을 한다.

The image shows a musical score snippet for a piano piece. It features two staves, treble and bass. The tempo is marked as '♩ = ca. 80 Piercingly'. The dynamics range from *f* (forte) to *ff* (fortissimo). There are annotations in Korean: '두 종류의 감7화음' (Two types of minor 7th chords) pointing to specific chords in the bass staff. Circled numbers 1, 2, and 3 highlight different sections of the music. A '9' indicates a nonet, and 'p.t.' is marked below a note. A '8va' marking indicates an octave shift. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

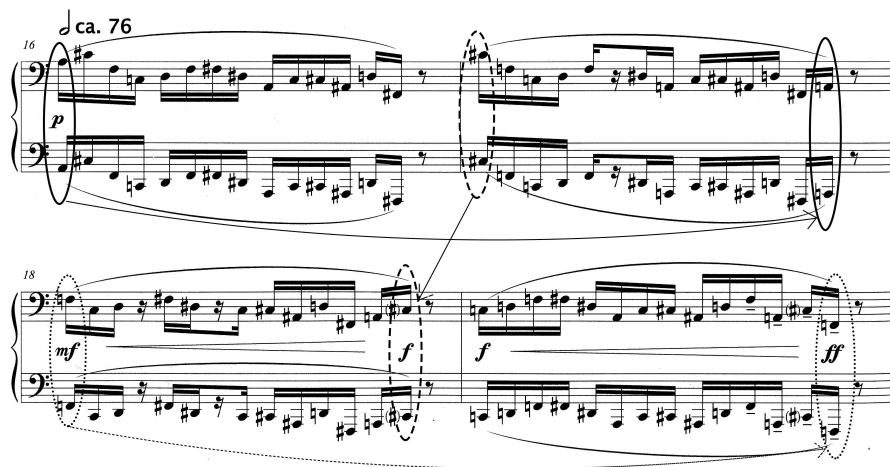
[악보 90] <코랄 판타지> 2번 중 B-a(마디 11)의 구성요소 분석

마디 12부터 15까지는 B-b로서 각 마디가 네 개의 셋잇단음표군으로 이루어져 있다. 각 셋잇단음표들은 큰 도약들을 포함하고 있어 넓은 음역에 걸쳐 음들이 분포되어 있다. 각 셋잇단음표들은 한 마디를 주기로 하여 반복되는데, 그 때마다 첫 셋잇단음표는 변하지 않고 두 번째 박자의 셋잇단음표는 반음씩, 세 번째와 네 번째 셋잇단음표는 온음씩 위로 이도된다. 또한 두 번째 마디와 네 번째 마디의 마지막 음표는 쉼표로 처리되어, 두 마디 단위로 음악적 호흡이 형성된다. B-b에 나타나는 점묘적 음의 나열은 ‘나의 진로와 인생은 자유롭다’라는 시구에 대한 음악적 묘사로서 해석할 수 있다.



[악보 91] <코랄 판타지> 2번 중 B-b(마디 12-15)의 전개방식 분석

마디 12에 등장했던 음들 중 첫 8개의 음들은 마디 16부터 시작되는 B-c에서도 사용된다. 16분음표로 이루어진 음들의 나열들은 마디가 진행됨에 따라 첫 음이 끝 음이 되도록 순서를 치환하여 전개한다. 또한 일정한 규칙이 없이 사이에 쉼표를 두어 일종의 리듬을 부여하고, 마디의 네 번째 박 중간에서 항상 정지하는 부분은 시적 화자가 스스로에게 끝없는 질문을 던지는 듯한 언어적 표현으로서의 장치이다. 옥타브 유니즌으로 연주되는 이 부분은 운동성과 속도감이 더해지면서 감정적인 몰입도가 높아진다.



[악보 92] <코랄 판타지> 2번 중 B-c(마디 16-19) 전개방식의 분석

마디 20-21은 B-d로, B-c에 대한 종지적 기능을 하고 있는 짧은 악구이다. 저음역으로부터 오른손과 왼손이 번갈아가며 스타카토로 처리가 된 16분음표를 연주하며 오른손과 왼손이 서로 반진행하며 음역을 넓혀간다. 마디 20은 단2도로 이어진 두 개의 단3도로 이루어져 있으며, 시작음이 D-A-C-G로 이동한다. 이는 마디 21에 이르러 왼손에서 등장하는 A 장3화음으로 확립되는데, 이 때 오른손에서는 A#, F#, A, F가 연주된다. 이 음들은 앞서 등장한 ‘m2m3’ 모티브와 연관이 있는데, A#과 A, F#과 F가 모두 단2도 관계에 있으며 이를 F#과 A의 단3도로 연결하는 모습이다. 결론적으로 왼손이 화성적인 기반을 마련해 주고, 오른손은 음정 모티브와의 연관을 피함으로써 곡의 유기적 전개를 실현하고 있는 부분이다.

Slightly slower (♩ ca. 72)

20

p

D A C G

rit.

ff

A Major Triad

m3 m2 m3 m2 m3

[악보 93] <코랄 판타지> 2번 중 B-d(마디 20-21) 전개방식의 분석

마디 22부터 34에 걸쳐 길게 등장하는 B-e는 이전 부분과 달리 3화음을 적극적으로 사용하며, 조성적 개념을 사용하고 있다. 마디 22-23은 3화음에 단2도가 첨가된 화음들로 구성되어 있다. 온전한 3화음은 마디 24의 세 번째 박자에서 등장하는 A 장3화음부터 등장한다. 이로부터 마디 27까지는 일종의 시퀀스로서 마디 28의 A Major까지 도달하는 과정을 보여준다. 선율은 단3도씩 상승하고 있으며, 화성진행은 증4도, 장3도, 단3도, 단2도 등 공통음이 없거나 적은 강진행 위주로 이루어지진다. 이는 조적, 기능적으로 먼 화음들로 진행하여 화성의 기능적 진행보다는 색채적 사용을 우선시하였음을 알 수 있다. 앞선 악구들이 음형이나 리듬으로 시적 화자를 표현하였다면, B-e는 화성 진행이 가진 청각적 색채의 변화로 시적 화자를 표현하였다.

22

단3도씩 상승하는 선율

SEQUENCE

Tritone 3도권 진행

Eb Major

Tritone

p5 + m2 구성된 화성진행

중착지: A Major Triad (1st inversion)

m3 m2

[악보 94] <코랄 판타지> 2번 중 B-e(마디 22-34) 화성진행의 분석

시퀀스의 최종 목적지인 마디 28부터, 2마디에 걸쳐 잠시 짧은 선율이 등장하는데, 이 선율은 증7화음을 수평적으로 펼친 음들을 구성음으로 하고 있다. A-b에서 분석하였듯, 이 증7화음 역시 ‘m2m3’모티브와 연관성이 있다.

이어서 마디 35부터 44까지, ‘Exuberantly(활기차게)’라는 지시어와 함께 등장하는 B-f는 아르페지오를 주요 음형으로서 사용하고 있다. 왼손은 A를 기준으로 완전5도씩 확장해나가고, 오른손은 B음을 기음으로 한 배음렬화음을 구성음으로 하여 점진적으로 확장해나간다. 이는 마디 38에서 정점을 찍은 후 마디 39에서부터 점진적으로 소멸한다.

The image shows a musical score for a section titled 'ca. 54 Exuberantly'. It consists of three systems of music, each with a piano (left hand) and a right hand part. The piano part features a sequence of chords, with annotations indicating the starting point of the sequence: 'B로부터 출발하는 배음렬 화음' (Harmonic series starting from B) and 'A로부터 출발하는 완전5도' (Perfect fifth starting from A). The right hand part features a sequence of chords, with annotations indicating the starting point of the sequence: 'B로부터 출발하는 배음렬 화음' (Harmonic series starting from B) and 'A로부터 출발하는 완전5도' (Perfect fifth starting from A). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mp*, *mf*, and *poco a poco dim.*, as well as articulation marks like *non dim.* and *poco a poco dim.*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

[악보 95] <코랄 판타지> 2번 중 B-f

마디 45부터 시작하는 연결구에서 본격적으로 앞의 소재들이 활용되기 시작한다. 이 연결구는 다시 세부분으로 나누어진다. 첫

번째 부분은 B-a가 확장되는 부분(마디 45-48)으로서, B-a에 등장했던 세 가지 요소 중 앞 두 요소만을 재현하며 반복한다. 이 중 두 번째 요소는 마지막 반복에서야 온전하게 재현되는데, 이 때 전체적으로 단3도 위로 이도되어 반복된다.

[악보 96] <코랄 판타지> 2번, B-a의 재현 (마디 45-48)

이후 마디 49부터, B-a 중 두 번째 요소만 남아 지속적으로 반복되고 그 위에 반음계적으로 하행하는 선율이 덧붙여진다. 이 반음계 선율은 단선율로 제시되지만 수평적, 수직적으로 확장되며, 수직적으로 B-B \flat -A-G \sharp 의 라멘트 선율이 된다. 그리고 점진적으로 장7도, 증4도 등을 거쳐 최종적으로 이 두 음정을 모두 포함하는 비엔나4도 화음으로 발전된다. 이 화음은 마디 62부터 두 마디 동안 ‘Explosively(폭발적으로)’라는 지시어와 함께 템포와 다이내믹을 더해가며 지속적으로 하행한다. 이후 스케일로 구성되어 뒷 부분과 자연스러운 연결을 만들어내는 마지막 부분(마디 64)이 이어진다.

라멘트 선율

49

p

p sempre

B-a 일부

장7도, 증4도 추가

59

Explosively accel.

62

f 하행하는 비엔나 4도 *fff*

연결구

64

fffz p *mf*

[악보 97] <코랄 판타지> 2번, 연결구의 종결부

마디 65부터 시작되는 전개부는 B-c를 기반으로 한다. B-f의 배음렬 아르페지오와 연결구에 등장했던 하행하는 비엔나4도 화음들이 삼입구로서 전개부 중간에 병치된다. 또한 B-c의 확장 방식에 있어서 왼손과 오른손이 모두 옥타브 유니즌으로서 수평적인 확장

또는 변화 없이 반복되는 경우가 있는 반면, 왼손은 오스티나토로 그 중 일부 음들만 불규칙하게 선별되어 다음 차례의 음이 등장할 때까지 지속되는 경우가 있다. 이 때 옥타브 또는 단10도의 두 가지 경우로 지속되는 해당음을 중복한다. 전개부의 전개방식을 왼손, 오른손과 사용된 음형의 출처에 따라서 도표로 정리하면 다음과 같다.

마디	65-72	73-75	76	77-79	80	81-83	84	85-88	89-91
오른손	B-c	음렬 중 일부 음 지속	비엔나 4도 하행 병진행	음렬 중 일부 음 지속 (옥타브중복)	비엔나 4도 하행 병진행	음렬 중 일부 음 지속 (옥타브중복)	비엔나 4도 하행 병진행	B-c	음렬 중 일부 음 단3도 위 지속 (옥타브중복)
왼손		B-c	B-c	B-c	B-c	B-c	B-c		B-c

마디	92	93-94	95-97	98	99-100	101-103	104	105-108	109-116
오른손	비엔나 4도 하행 병진행	B-f	음렬 중 일부 음 단3도 위 지속 (옥타브중복)	비엔나 4도 하행 병진행	B-f	음렬 중 일부 음 단3도 위 지속 (옥타브중복)	비엔나 4도 하행 병진행	B-f	B-c
왼손	B-c		B-c	B-c		B-c	B-c		

[표 16] <코랄 판타지> 2번, B 섹션 중 전개부(마디 65-116)의 전개방식

전개부의 마지막 부분인 마디 109-116은 한 마디 단위로 동일한 음형이 총 8번 반복되고, 점진적으로 음량이 증가하면서 클라이막스가 형성된다. 이는 반복되는 일상에 대한 시적 화자의 불만과 고민이 극에 달함에 대응한 음악적 표현이다.

A tempo

109 *mf*

111 *f*

113 *ff*

115 *fff*

[악보 98] <코랄 판타지> 2번, 마디 109-116

③ C 섹션

‘아니, 그렇지 않다’로 시작하는, 시구에 대응하는 C 섹션은 시에 나타나는 급격한 반전을 음악적으로 나타냈다. 이 부분은 다시 a, b, 종결부로 나뉘며 각 하위 섹션은 다음과 같다.

형식	C		
	a	b	종결부
마디	117-132	133-172	173-183

[표 17] <코랄 판타지> 2번 중 C 섹션의 구조

‘With firmness(단호함을 가지고)’라는 지시어와 함께 시작되는 C-a는 B-b에서 등장했던, 큰 도약들로 넓은 음역들에 걸쳐 음들이 점묘적으로 나타나는 방식으로 구성되어 있다. 다만 B-b와의 차이점은 4분음표 단위로 음들이 제시되며 f의 다이내믹으로 무겁게 연주된다는 것이다. 4마디 단위로 장2도-단2도-단2도씩 순차적으로 상행하여 이도되며, 점진적으로 템포가 빨라지는 구조를 가지고 있다. 매 단위의 마지막에 종지적 시그널로서 등장하는 비엔나4도 화음은 이후 C-b에서도 활용된다. 이 부분은 세속적인 삶을 살고자 결심하는 시적 화자에 대응하는 음악적 표현으로 해석할 수 있다.

With firmness

117 *f*

120 *ff* *f* *+M2*

123 *ff* *p* *+M2* Slightly faster (♩ ca. 112)

126 *rit.* *ff*

중지부 Faster (♩ ca. 120)

129 *p* *f* *rit.*

132 *ff*

[악보 99] <코랄 판타지> 2번 중 C-a (마디 117-132)

마디 133부터 시작되는 C-b는 한 악구가 제시된 후, 그 악구의 왼손과 오른손이 따로 분리되어 발전되는 구성방식을 취하고 있다. 전반적으로 세속적 유희에 관한 음악적 표현으로 해석할 수 있는 이 부분은, ‘Humorously and mockingly(유머를 가지고, 조롱하듯이)’라는 지시어와 함께 제시되며 시작한다. 마디 133부터 140까지의 악구는 B-f에서 등장했던 배음렬 아르페지오의 변형과, 그 아래 풍자적인 인상을 주는 C# 단3화음의 행진곡 풍 반주로 이루어져 있다. 이후 급격하게 느려진 템포에 더해, 왼손에서 등장하였던 행진곡 풍 반주에 붓점 리듬이 주를 이룬 선율이 없던 부분과 이에 비해 약 2배가량 빠른 템포를 가진, 오른손의 아르페지오와 왼손에서 증4도 혹은 비엔나4도로 병진행하며 하행하는 부분이 서로 번갈아가며 병치된다. 이 부분의 전개방식을 도표로 정리하면 다음과 같다.

마디	133-140	141-148	149-156	157-164	165-172	173-174	175-183
오른손	배음렬 아르페지 오	행진곡 풍 선율	배음렬 아르페지 오	행진곡 풍 선율	배음렬 아르페지 오	B섹션 연결구의 변형	비엔나4 도 병행 하행
왼손	행진곡 풍 반주	행진곡 풍 반주	증4도 병행 하행	행진곡 풍 반주	비엔나4도 병행 하행	(비엔나4도 병행 하행)	B-a의 단2도

[표 18] <코랄 판타지> 2번 중 C-b의 전개방식

C 섹션은 최종적으로 B섹션의 연결구에서 등장한 비엔나 4도의 하행 병진행이 더욱 확장되어 피아노의 최저 음역까지 내려가고, B-a에 등장하였던 단2도 음정만이 남아 종지를 이루게 된다. 특히, 마디 177부터 기준까지 하행 병진행하였던 비엔나4도가, 간헐적으로 옥타브 전위를 하여 일탈하면서 진행감을 더했다. 이렇게 진행하

던 비엔나 4도가 마디 180에서 사라지고, 두 마디 가량 단2도가 남아 종지를 형성한다.

A little slower

177

178

cresc.

179

180

ff sempre

181

ff

✻

[악보 100] <코랄 판타지> 2번, C섹션의 종결구 중 마디 177-183

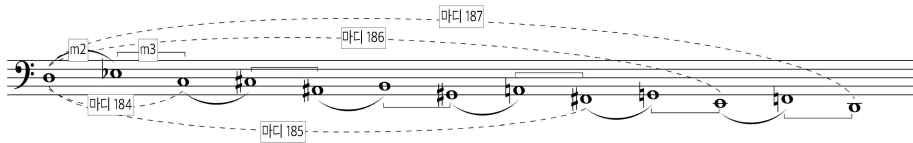
④ A' 섹션

마디 184부터 재현부의 성격을 가진 A'가 등장한다. 기본적으로 A에서 사용된 두 요소인 A-a와 A-b를 기반으로 하고 있으나, B에서 등장한 요소들이 사이사이에 병치되면서 전개된다. A' 섹션은 A-a를 활용한 A'-a, A-b와 B의 요소들이 병치되는 A'-b, 그리고 A'-b가 점진적으로 코다를 향해 화성을 변화하며 진행하는 종결부로 이루어져 있다.

형식	A'		
	a	b	종결부
마디	184-188	189-221	222-235

[표 19] <코랄 판타지> 2번, A'섹션의 구조

마디 184부터 시작되는 A'-a는 앞선 A-a의 재현이다. 그러나 'Furious(격정적으로)'라고 명시된 앞선 A섹션과 대조적으로 'Nervous with doubt(예민하고 불안한 마음을 가지고)'라는 지시어와 함께 아주 작은(ppp) 다이내믹으로 시작된다. A-a의 음정모티브가 하행했던 것과는 달리, A'-a에서는 단2도上行 후 단3도 하행하는 진행으로 변형하였다. 마디 184에서 처음 제시되는 세 음중 마지막 C음은 Eb음으로부터 단3도 하행한 C음을 옥타브 전위시켜 결과적으로 Eb음으로부터 장6도 상승하게 되었다. 시작음인 D음으로부터 단2도上行, 단3도 하행을 지속적으로 하게 되면 결과적으로 다시 처음 시작한 D음으로 되돌아오게 된다. 따라서 마디 185부터 확장 단위를 조금씩 늘려, 최종적으로 마디 188에서 D음으로 돌아와 종지를 하게 된다.



[악보 101] <코랄 판타지> 2번, 마디 184-188까지의 음정진행

마디 189부터 시작되는 A'-b는 B섹션에 등장했던 악구들과 A-b가 병치되며 등장한다. 서로 다른 템포와 음악적 특징을 가진 악구들이 아주 짧은 단위로 병치가 되어있는 것이 이 부분의 특징이다. 또한 각 악구들의 전개방식도 앞서 나왔던 전개방식과 같다. 최종적으로 이 부분은 B-d가 확장되어, 2개의 비엔나4도가 번갈아가며 4마디동안 강하게 등장하며 종지한다. 다음은 A'-b의 전개방식을 나타낸 도표이다.

마디	189 -190	191 -192	193 -194	195 -196	197 -198	199	200 -201	202	203-210	211 -214	215 -221
요소	B-b	A-b	B-b	A-b	B-c	A-b	B-c	A-b	B-b/B-c (1마디씩 번갈아가며)	B-c	B-d

[표 20] <코랄 판타지> 2번, A'-b의 전개방식

앞선 섹션의 종지와 대비되어, A-b의 화음으로부터 정적으로 시작하는 종결부(마디 222-236)는, A-b가 가진 리듬적 특징은 그대로 존재하지만, 화성이 점진적으로 변화한다. 각 성부들이 반음씩 하행하여, Coda의 조성인 F# Major에 대한 도미난트음인 C#음으로 외성이 도달한다. 또한 테너 성부에 위치한 B음은 C# 도미난트 7화음의 구성음으로서, 화성음으로 간주할 수 있다. 이는 마디 229에서 A#으로 해결된다. 알토 성부의 G음은 마디 222부터 225의

네 음까지 지속한 후, D-E음을 거쳐 마디 229에서 F#음에 도달한다. 마디 226-228의 알토 성부는 F# Major의 구성음이 아닌, F Major의 구성음이다. 한 성부에 서로 다른 조성의 구성음을 둬으로써 마디 222로부터 시작된 불협화음을 점진적으로 변경시켜 마디 229에서 협화음으로 도달할 수 있게 하였다. 이 화성진행은 최종적으로 마디 232에서 F# Major의 V로 종지한다.

마디 222

F#M: I46

V

[악보 102] <코랄 판타지> 2번, A'섹션의 종결부에 나타난
화성진행 요약

⑤ Coda

F# Major로서 이 작품을 종결하는 부분인 코다는 A-a에 등장하였던 'm2m3' 모티브와, A-b에 등장하였던 지속적인 4분음표가 선율과 반주관계로 전환되어 전개되는 부분이다. 마디 217의 'Furious(거칠게)'로부터 A' 섹션의 종결부를 거쳐 명상적인 분위기의 코다로 수렴되는 모습은 혼란 속에 빠져있던 시적 화자가 신의 부름을 받고, 그 부름에 망설임 없이 대답하여 회귀하는 것에 대한 음악적 표현이라고 해석할 수 있다. 이전까지 선율보다 음악적 과편들이 주로 등장하였던 것에 반해, 작품의 가장 마지막부분에 중요 선율이 등장하였다. 이 작품의 '코랄'은 바로 코다에 등장하는 선율이다. 그런데 코랄 선율에 있어서도 작품의 첫머리에 등장한

‘m2m3’모티브가 사용되고 있어, 이 모티브가 곡 전반에 걸쳐 유기적으로 사용되고 있음을 알 수 있다.

마디 237~238 ♩ ca. 66 Calm and innocent

마디 258~262

마디 1의 음정진행 마디 6의 음정진행

[악보 103] <코랄 판타지> 2번, Coda에 사용된 ‘m2m3’ 모티브

3.2.3 음악적 소재 운용

1) 코랄의 변형

코랄판타지 2번은 ‘코랄’ 선율이 곡의 뒷 부분에 원형을 드러내는 독특한 구성을 가지고 있다. 작품 첫 부분에 나타나는 세 음간의 음정관계인 단2도와 단3도, 그리고 이 두 음정간격을 더한 장3도를 음정 모티브로 삼아 작품 전반에 걸쳐 사용하며, 이를 가장 마지막에 F# Major 조성의 선율을 시작하는 동기로 사용하는 구성을 취하고 있다.

ca. 66 Calm and innocent

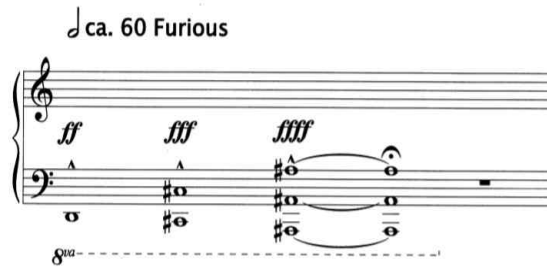
236

ppp sempre espressivo

pp sempre

239

[악보 104] <코랄판타지> 2번, 마디 237부터 등장하는 ‘코랄’의 첫 부분



[악보 105] <코랄판타지> 2번 마디 1



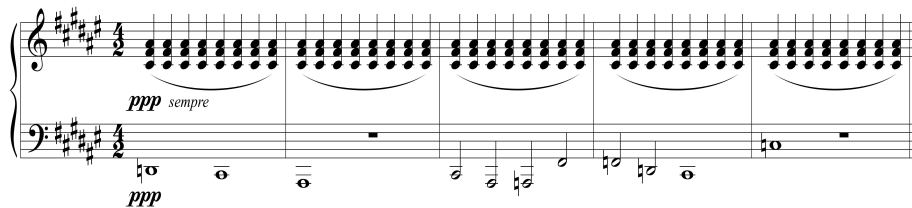
[악보 106] 마디 1과 마디 237에 나타난 음정 모티브의 분석

때문에 코랄판타지 2번에서 등장한 ‘코랄’의 변형은 단2도와 단3도로 이루어진 음정 모티브의 변형임을 추론할 수 있다. 이 음정 모티브는 작품 전반에 걸쳐 수평적으로 확장하거나 수직적으로 중첩시켜 사용된다. 이러한 음정 모티브의 활용예시는 아이디어가 제시되는 역할을 하는 작품의 첫 부분에 다수 등장한다. 마디 2에서 구성음의 변화 없이 네 마디동안 4분음표 단위로 반복되는 화음은 음정모티브를 수직적으로 활용한 예시이다. 개리위치로 이루어진 4성부 화음의 형태를 가지고 있는 이 화음은 외성에 단2도가 배치되고, 내성에 외성의 각 구성 음과 단3도 간격을 가진 음들을 배치하였다. 결과적으로 이 화음은 증7화음의 성질을 가진다.

또한 마디 6부터 등장하는 옥타브 중복이 된 긴 음가를 가진 음들의 나열은 단2도와 단3도 음정의 수평적 확장을 보여준다. 이는 마디 184부터 등장하는 재현부에서도 동일한 음정 구성을 찾아볼

수 있다.

마디 1과 마디 6에 등장하였던 음정의 나열들은 마디 258부터 262까지, F#Major 3화음의 지속적인 4분음표와 함께 저음부에서 선율적으로 다시 등장한다.



[악보 107] <코랄판타지> 2번, 마디 258-262

2) 음악적 상징

<코랄 판타지> 2번 ‘목걸이’는 특히 텍스트와의 긴밀한 연관성을 지니고 있다. 이 곡의 거의 모든 부분이 시의 내용과 구절을 상징적으로 그려내고 있다고 해도 과언이 아니다. 이 장에서는 그 중에서도 가장 명확하고 핵심적인 음악적 상징들을 살펴보겠다.

(1) 세속적 욕망의 상징

허버트의 시에서 시적 화자는 성찬대를 내려치는 행동을 통해 사제로서의 억압된 삶에 대한 강한 반발과 분노, 좌절을 표현한다. 세 음으로 이루어진 곡의 첫 모티브는 성찬대를 내려치는 행위와 화자의 걱정적인 심리 상태를 상징한다. 저음역에서 하행 진행하는 세 개의 음에 각각 악센트 처리가 되어 있는데, 이를 통해 성찬대를 내려치는 행위가 피아니스트의 연주로 구현된다. 또한 한 음에서 유니즌으로 그리고 또 두 개의 옥타브 중복으로 점차 음이 추가 되는 텍스처 그리고 f에서 시작하여 ffff까지 고조되는 다이내믹은 묵직하고 단단한 소리를 만들어 내면서 성직자로서의 삶에 대한 불만이

쌓여온 화자의 내면을 청각적으로 상징한다. 이러한 상징적 요소와 더불어 작곡가는 이 부분을 ‘격정적으로(Furious)’ 연주할 것을 지시함으로써 시의 내용을 다소 직접적으로 묘사한다.

시가 진행되면서 화자의 내적 갈등은 점점 깊어져 결국 화자는 성직자로서의 책임과 의무, 절제된 삶에서 벗어나 세속적인 욕망과 자유를 좇기로 결심한다. 극에 달한 화자의 인간적인 욕망은 마디 133-172에 걸쳐 그려진다. 특히 이 부분에서는 시에 사용된 구체적인 시어들이 다양한 음악적 요소를 통해 묘사되고 있다. 즉, 이 부분은 시의 클라이막스를 여러 장치를 통해 상징적으로 표현하는 핵심적인 부분이다.

마디 133-172는 행진곡 풍의 베이스가 반복되는 부분이다. 또한 더불어 3화음이 주요한 음악적 소재로 쓰이지만 이 화음들의 진행이 기능화성의 틀을 벗어나 있는 것이 특징이다. 반복되는 행진곡 풍의 베이스와 더불어 조성적이지만 전통적인 조성적 진행과 달리 기능적으로 먼 화음으로 진행하는, 리듬과 화성진행간의 부조화가 풍자적인 느낌을 준다. 이와 유사한 패시지가 <코랄 판타지> 1번의 4악장에서도 사용되었다. <코랄 판타지> 1번에서 행진곡 풍 베이스가 피흘리는 빠른 발걸음을 상징했다면, <코랄 판타지> 2번에서 이러한 베이스와 풍자성은 또 다른 짐을 지더라도 속세로 떠나겠다는 화자의 결심을 상징적으로 표현한다.

마디 133-172는 서로 구별되는 특징을 지닌 두 개의 하위 섹션이 번갈아가며 등장하는 구성을 취하고 있다. 두 개의 하위 섹션의 가장 중요한 차이점은 템포이다. 첫 번째 하위 섹션인 마디 133-140, 149-156, 165-172는 상대적으로 빠른 템포로 진행되며, 마디 149와 165에는 ‘서둘러(Hurry)’, ‘다급하게(Hurriedly)’라는 지시어가 명시되어 있다. 또한 오른손에서 특징적으로 반복되는 셋잇단음표가 음악에 진행감을 부여한다. 이와 대조적으로 두 번째

하위 섹션인 마디 141-148, 157-164는 느린 템포로 진행되며, ‘더욱 느리게(Slower)’라는 지시어가 명시되어 있다. 또한 오른손에서 반복되는 붓점은 음악적 진행이 지연되는 느낌을 준다.

The musical score consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 132 and ends at 133. The second system starts at measure 134 and ends at 135. The third system starts at measure 136 and ends at 137. The right hand in all systems plays a repeating eighth-note pattern, while the left hand plays a more active melody. The tempo is marked 'ca. 80' and the mood is 'Humorously and mockingly'. The dynamics range from *ff* to *mp*.

[악보 108] <코랄판타지> 2권, 마디 132-137, 첫 번째 하위 섹션

Slower (ca. 44)

mf

dim. poco a poco

157

160

(dim.)

163

(dim.)

rit.

ppp

[악보 109] <코랄판타지> 2권, 마디 157-164, 두 번째 하위 섹션

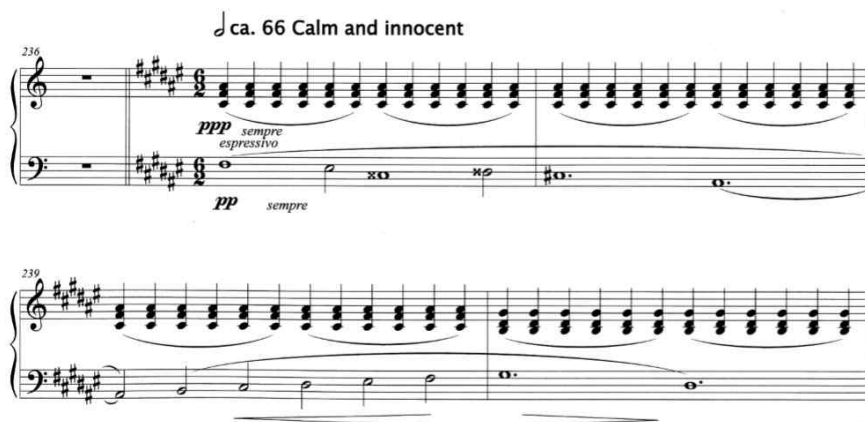
첫 번째 하위 섹션은 빠른 템포, 지시어, 셋잇단음표의 사용을 통한 진행감을 통해 떠나가자, ‘밖으로 나가야겠다’, ‘밖으로 나가자’ 등의 시어를 그려냄으로써 세속적 욕망을 좇기로 결심하고 현재의 삶에서 벗어나기를 간절히 원하는 화자의 심리 상태를 드러낸다. 두 번째 하위 섹션은 느린 템포, 지시어, 붓점의 반복적인 사용이 자아내는 지연되는 느낌을 통해 ‘자기의 욕망을 만족시키고 섬기기를 포기하는 자는 자기의 짐을 지는 것이 마땅하다’라는 시의 구절, 즉 세속적 욕망을 추구함으로써 화자에게 또 다른 짐이 주어진다는 것을 청각적으로 상징한다.

한편 이전의 음악 진행과는 확연히 다른 단순한 행진곡 풍의 베이스 위에서 서로 대조되는 특징을 지닌 부분이 반복되는 마디

133-172는 이 곡의 전체적인 흐름을 고려하면 풍자적인 느낌을 준다. 특히 이 부분이 시작되는 마디 133에 ‘유머러스하고 풍자적으로 (Humorously and mockingly)’라는 지시어가 이 부분의 풍자적 느낌을 강화한다. 인간적 욕망이 극에 달하여 마침내 자신에게 주어진 성직자의 삶을 벗어던지려고 하는 시의 클라이막스 부분을 유머스럽고 풍자적으로 연주하라는 작곡가의 지시는 진정한 자유는 신의 사랑으로부터 비롯된다는 진리를 깨닫지 못하는 화자를 전지적 시점에서 풍자하는 것이라 할 수 있다. 즉, 이 부분은 화자의 상황과 심리상태를 묘사하는 동시에 풍자하는 중의적 상징성을 지녔다.

(2) 신의 구원의 상징

조지 허버트의 시는 후반부까지 화자의 내적 갈등이 고조되다가 그 갈등이 절정에 달했을 때, 갑자기 화자에게 하나님의 음성이 들리면서 그의 내적 갈등이 순식간에 해소되는 구성을 취한다. 화자는 최후의 순간에 신의 사랑과 진정한 자유의 의미를 깨닫고 신에게 절대적으로 복종하게 되는 것이다. 즉, 화자는 하나님의 음성을 들음으로써 구원받고 그의 신앙심을 회복한다. 하나님의 부름을 듣고 내적 갈등을 해소한 화자의 상태는 코다의 구성과 코랄 선율을 통해 상징적으로 표현된다.



[악보 110] <코랄판타지> 2번, 마디 236-240, F# Major조성의 코다

코다의 조성은 F# Major이다. F# Major는 메시앙이 종교성을 드러내기 위해 주로 사용했던 조성이다. 예를 들어 메시앙의 <아기 예수를 바라보는 20개의 시선> 중 1번의 시작과 ‘하나님의 주제’가 F# Major 조성을 갖고 있다.

코다에서 곡의 시작 부분에 등장한 화음이 점진적으로 F# Major의 딸림화음으로 진행하는데, 이러한 화성 진행은 절제된 신앙생활에 대한 화자의 의심과 불만이 신에 대한 확신과 복종으로 바뀐 것을 상징적으로 표현한다. 무엇보다도 코다의 왼손에서 이 작품을 관통하는 중요한 음정 모티브가 아름답고 안정적인 F# Major의 코랄 선율로 바뀌어 등장한 것 역시 신앙적 의심이 사라지고 내적 갈등이 해소됨으로써 화자에게 진정한 자유와 평화가 찾아왔음을 상징적으로 표현한다. 즉, 코다의 조성과 화성진행, 코랄 선율은 허버트 시의 궁극적인 메시지를 은유적으로 표현하는 요소이다.

3.3. 제3번 : <알렐루야>(Alleluia)

3.3.1 텍스트

이 작품은 2011년 제7회 서울 국제 음악 콩쿠르⁸⁵⁾ 피아노 부문의 과제곡으로 위촉받아 작곡되었고, 2013년에 개정되었다. 단악장으로 된 7분 길이의 이 곡은 콩쿠르 과제곡으로 위촉받았기에 음악을 먼저 구상한 후 본인의 작곡 철학에 의거하여 텍스트를 붙인 곡이다. 그러나 작곡가는 자신의 신학적, 음악적 지식을 바탕으로 가장 적절한 텍스트를 음악과 연결시켰고, 작곡의 순서와 무관하게 이 곡에서도 음악과 텍스트의 합일을 통한 더욱 깊고 풍성한 의미의 창발이 이루어지고 있다.

이 작품의 제목인 <알렐루야>(Alleluia)는 주로 시편의 내용을 가사로 하여 마지막 음절인 ‘야’에 화려한 멜리스마가 붙는 중세 시대의 교회 성악 음악을 일컫는다. 많은 작곡가들이 ‘알렐루야’를 제목으로 다양한 장르의 곡들을 작곡했으며, 다양한 시선에서 ‘알렐루야’의 메시지에 접근하였다. 이미 빙엔의 힐데가르트부터 시작하여 바흐, 헨델, 비발디, 모차르트 등 많은 음악가들이 ‘알렐루야’를 작곡하였고, 합창곡, 독창곡, 오르간곡, 관현악곡 등 장르와 편성을 아우른다. 20세기 이르러서도 이러한 경향을 지속되었는데, 예를 들면 소피아 구바이둘리나가 1980년에 <알렐루야>라는 제목의 레퀴엠을 작곡했다. 이 ‘알렐루야’는 죽음을 영원의 세계로 들어가는 시작의 경계로 간주하고 새로운 삶의 시작을 칭송하는 일종의 찬가이다.⁸⁶⁾

85) 서울 국제음악콩쿠르는 서울특별시와 동아일보사가 공동 주최하며, 1996년 창설되어 현재 10회까지 개최되었다. 피아노, 바이올린, 성악의 3개 부문을 대상으로 매년 1개 부문씩 개최되며 준결선에서 지정된 한국 작곡가의 창작곡을 연주해야 한다.: 서울 국제음악콩쿠르 홈페이지, <http://www.seoulcompetition.com>, [2014.10.12. 접속]

86) 이혜진, “20세기 후반 종교와 영성의 음악적 표현에 대한 연구- 존 테브너(John Tavener)와 소피아 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina)를 중심으로”, 서울대학교 석사학위논문, 2014, 102.

시대를 초월하여, ‘알렐루야’ 음악의 공통적 주제는 ‘찬양’과 ‘경외’인 것이다. 이신우는 이 곡에 감사와 찬양을 노래하는 시편 117편을 붙였다. 시편 117편은 이스라엘 민족만이 아닌 모든 백성들에게 하나님께 감사할 것을 요청하는 메시지를 담고 있다.

3.3.2 세부 분석

선법을 주요 재료로 하여 작품 전반에 걸쳐 선적 요소들이 등장하는 이 작품은 크게 네 개의 부분 (A, B, C, A')으로 구성되어있다. 특히 다양한 특징을 가진 요소들이 짧게 등장하는 B 부분은 5개의 하위 섹션(a, b, a', b', 종결구)을 가진다. 전체 형식을 정리하면 다음과 같다.

섹션 마디	A	B					C	A'
		a	b	a'	b'	종결구		
마디	1-15	16-25	26-37	38-47	48-60	61-66	67-102	103-116

[표 21] <코랄 판타지> 3번의 형식

각 형식은 서로 다른 성격을 지니고 있는데, 이는 기본적으로 각 형식별로 다르게 쓰이고 있는 선법으로부터 출발한다. 각 선법이 가지고 있는 특성과 함께, 음정을 비롯한 수직적 요소, 음형 및 아티큘레이션 등 모든 매개변수(parameter)들이 종합적으로 작용하여 형식별 특징을 다르게 한다. 본 세부 분석에서는 각 섹션마다 사용된 선법의 특성과 다른 매개변수들의 특징들을 통해 섹션들의 음악적 특징을 살펴보고, 각 요소들이 전개되는 방식을 분석하고자 한다.

① A 섹션

작품의 도입부인 A 섹션은 낭송조의 선율이 제시되는 첫 부분 (마디 1-10의 페르마타)과 32분음표의 짧은 음가로 이루어져 대조가 되는 두 번째 부분 (마디 10의 페르마타 이후-마디 13) 그리고 마지막 중지부분 (마디 15-16)으로 이루어져 있다.

작품의 가장 첫 부분에 등장하는 낭송조의 선율은 전체적으로 리디안 선법으로 이루어져 있으나, 선율의 음역(ambitus)가 최저음 F로부터 최고음 C에 이르는 점과 등장 빈도수가 가장 많은 음이 A 음이라는 점에서 이 선율은 리디안 선법의 변격선법인 히포리디안(hypolydian) 선법⁸⁷⁾이라는 것을 알 수 있다.⁸⁸⁾

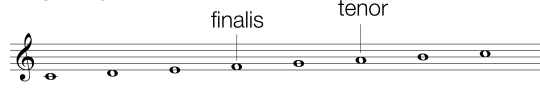


[악보 111] <코랄 판타지> 3번, A섹션의 첫 부분 중 마디 1 분석

87) 선법은 선법의 주요 음이자 대체로 선율의 마지막 음인 종음과 관련하여 온음과 반음을 배열하는 것에 결정된다. F 리디안 선법은 F-G-A-B-C(속음/낭송음)-D-E-F로 이루어져있고, 보통 F음으로 끝난다. 하나의 선법에는 정격 선법과 변격 선법이 있는데, 변격 선법의 음역은 종음의 4도 혹은 5도 아래음으로부터 종음의 5도 또는 6도 위의 음까지 펼쳐진다. 이 때, 정격 선법과 변격 선법의 종음은 동일하지만 낭송음은 다르다.: 그라우트 외 2인 저, 민은기 외 5인 역, 『그라우트의 서양음악사(상)』, (서울: 이앤비플러스, 2009), 65-66.

88) 한편 원래 교회 선법이 주로 성악곡에 적용되었던 것에 반해 이 곡은 피아노 작품이기 때문에 악기의 특성으로 인해 음역이 확대되었다.

Hypolydian mode



[악보 112] 히포리디안 선법의 음계

선율의 종지음이 종음(finalis)이 아닌 낭송음(tenor)인 관계로 조성음악에서의 반종지와 같이, 긴장구조가 해결되지 않은 종지가 형성된다. 이 선율은 네 개의 이분음표로 이루어진 부분(악보 X의 a)과 점4분음표, 이분음표 그리고 팔분음표가 혼합된 비박절적인 부분(악보 X의 b)로 이루어져 있다. 박자표가 주어지지 않고, 여러 음가가 혼합되어 박절감을 느끼기 어려운 점은 중세 그레고리오 성가의 특성이 반영된 부분이다.

여러 음가가 혼합되어 있어 비박절적인 특징을 지님과 동시에 팔분음표가 선율의 뒷부분에 등장하여 리듬구조에 있어 동적인 에너지를 가지게 되는 b 부분은 A 섹션 중 첫 번째 부분에서 점진적으로 최고음을 높여가며 확장하는 방식으로 전개한다. b 부분에 비하여 정적인 특성을 가지는 a 부분은 5마디에 등장하는 삼입구에서, 마디 10 중간의 발전된 선율이 최종적으로 도달하는 두 음에서 각각 장7화음과 5도 구성화음이 병진행하는 방식으로 종지적 요소로 활용된다.

ca. 50 (ca. 200) Sereno

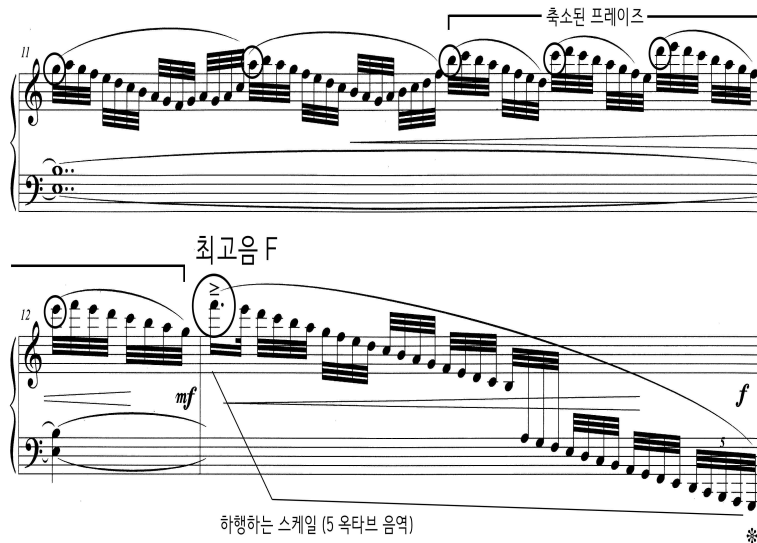
rit. --- a tempo

mf

subp

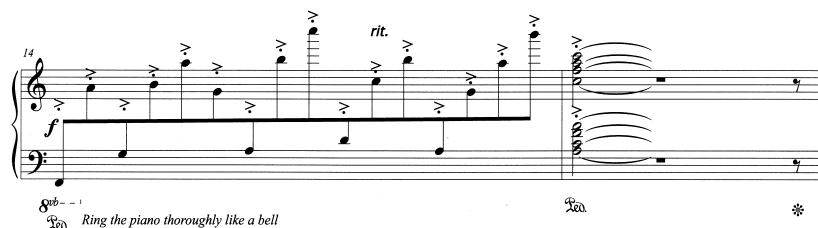
[악보 113] <코랄 판타지> 3번, A 섹션 초반부(마디 1-10)의 전개방식

A 섹션의 두 번째 부분은 32분음표와 순차진행으로 이루어진 장식적이고 기교적인 악구이다. 이 부분은 멜리스마의 기악적 환원으로서, 프레이징을 점진적으로 축소해가며 리디안 선법의 종음인 F 음까지 도달한 후 5옥타브에 걸친 음역을 순차진행으로 하행한다. 이때 다이내믹도 *sub. p*로부터 *f*까지 점진적으로 크레센도 되어 유기적으로 드라마를 만들어낸다.



[악보 114] <코랄 판타지> 3번, A 섹션 중반부(마디 11-13)의 전개방식

앞선 부분에 이어서 강한 다이내믹으로 분위기를 전환시키는 A 섹션의 종지부는 앞선 마디 1의 a부분의 변형으로 구성되어있다. 8분음표로 축소된 음가와 함께 여러 옥타브에서 산발적으로 등장하며, 수평적으로도 리디안 선법의 구성음들을 이용해 확장한다. 이 부분은 또한 ‘Ring the piano thoroughly like a bell(종과 같이 피아노를 충분히 울려라)’라는 지시어와 함께하는데, 이는 이 음형들이 종소리와 같은 울림을 갖도록 지시된 페달과 함께 해석하여 연주해야 함을 알려준다. 리타르단도와 함께 일시적으로 템포가 느려지는 이 부분은 1전위된 F-장3화음으로 끝을 맺는다. 기본위치 장3화음에 비해 불안정성이 높은 1전위된 장3화음으로 종지하는 것은 긴장의 해결을 마치지 못한 ‘열린 종지’에 해당하며, 이는 앞서 첫 마디의 선율이 낭송음으로 종지한 것과 같은 효과를 준다. 베이스에 해당하는 A음은 이후 등장하는 B 섹션의 첫 번째 음과 같다. 두 섹션은 A음을 축으로 하여 자연스럽게 연결된다.



[악보 115] <코랄 판타지> 3번, A 섹션의 종지부(마디 14-15)

② B 섹션

B 섹션은 세부적으로 네 개의 작은 부분(a, b, a', b')과 종결구로 구성되어 있다. 서로 대조적인 성격을 지니는 a와 b가 등장한 후, 그에 대한 변주인 a'와 b'가 뒤따라 반복되는 구조로 되어있기 때문에, 각 섹션들의 구성방식과 그에 대한 변주를 함께 분석하여 서술하고자 한다.

먼저 순차적으로 상승 또는 하강하는 스케일들로 이루어진 a 부분은 모든 음표에 스타카토가 붙어있으며, 이는 A 섹션의 유려하고 긴 멜리스마적 레가토 음형과 대조를 이룬다. a 부분 중 마디 16-18과 마디 19는 세 가지 측면에서 대비를 보이고 있다. 첫 번째로, 또한 앞선 세 마디는 온음계적(Diatonic) 헥사코드와 테트라코드로 제시되는데 비해 마디 19의 경우 반음 관계의 선법을 가진 두 개의 헥사코드로 순차 하행하여 색채의 변화가 두드러진다. 또한 앞선 세 마디는 단선율로 구성되어 있는 것에 비해 마디 19는 3개의 완전5도로 구성된 화음들이 병진행하여 더욱 더 색채적인 대비를 준다. 이에 더하여 마디 16-18은 ♩ = ca. 80의 빠르기로 'leggiero(가볍게)' 라는 나타냄말이 있는 반면, 마디 19는 ♩ = ca. 69의 빠르기에 'Meno mosso(조금 느리게)'라고 지시되어 있다. 이러한 템포 변화는 템포로 마디 19의 전체 프레이즈를 테누토 시켜, 색채의 변화를 더욱 강조시키는 역할을 한다.

ca. 80/leggero

p

급격히 느려진 Tempo

Meno mosso (ca. 69)

반음 간격의 Hexachord

5도 구성 화음 Mixture

pp

Detailed description: This musical score shows measures 16 to 19. Measure 16 is marked 'ca. 80/leggero' and 'p'. Measures 17-19 are marked 'Meno mosso (ca. 69)' and 'pp'. A bracket labeled '반음 간격의 Hexachord' spans measures 17-19. A box labeled '5도 구성 화음 Mixture' points to a chord in measure 19. The tempo is noted as '급격히 느려진 Tempo' (Tempo suddenly slows down).

[악보 116] <코랄 판타지> 3번, 마디 16-18과 마디 19의 대비

이후 마디 21에서 앞선 5마디가 단 3도 아래로 이도(移度, Transposition)되어 반복된다. 마디 16에서 두 개의 헥사코드가 상, 하행했던 것과 달리 반복의 첫 시작인 마디 21에서는 축소되어 두 개의 테트라코드가 상, 하행한다.

ca. 80/leggero

p

Hexachord

A tempo

p

Tetrachord

Detailed description: This block compares measure 16 (left) and measure 21 (right). Measure 16 is marked 'ca. 80/leggero' and 'p', and contains a 'Hexachord'. Measure 21 is marked 'A tempo' and 'p', and contains a 'Tetrachord'. The comparison shows the reduction in intervallic complexity from the hexachord to the tetrachord.

[악보 117] <코랄 판타지> 3번 마디 16(좌), 마디 21(우) 비교

마디 38부터 시작되는 a'는 a의 재현 및 변주이다. a와 마찬가지로 5마디 단위로 반복을 하지만, a'의 경우 장6도 아래로 이도되어 반복한다. 이는 여러 중심음들을 작품에 배치시켜 조적 다양성을

피하면서도, 청자로 하여금 음악의 단위를 인지하는데 있어 어려움이 없게 하는 구성방식이다. 또한 이러한 방식은 옛 조성음악의 구성방식과도 연관성이 있는 부분이다.

38 *ca. 80 leggiero*
p

41 *Meno mosso (ca. 69)*
p *pp*

장6도 아래
A tempo

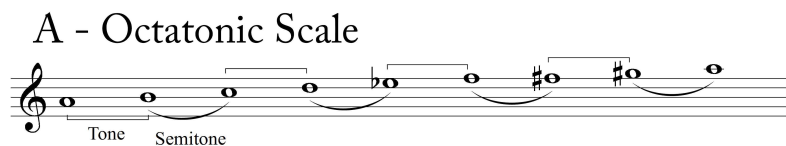
43 *p*

46 *Meno mosso*
p *pp*

[악보 118] <코랄 판타지> 3번, B-a'의 구성방식 (마디 38-46)

마디 26부터 시작되는 B 섹션의 b 부분은 스타카토가 주를 이루어 분절적인 a와 대조되어, 짧은 음가들의 순차진행들이 레가토로 이어져 멜리스마를 연상시킨다. 또한 이 부분에서 주로 사용되는 음소재는 A를 중심으로 한 옥타토닉 스케일이다. ‘Mistico rubato

(신비롭고 자유롭게)’의 나타냄말과, ♩ = ca. 52의 느린 템포는 음소재의 특징과, 멜리스마와 같은 선율의 특징을 더욱 강화시키는 역할을 한다.



[악보 119] A-옥타토닉 음계 구성



[악보 120] <코랄 판타지> 3번, B-b 부분의 도입부 (마디 26)

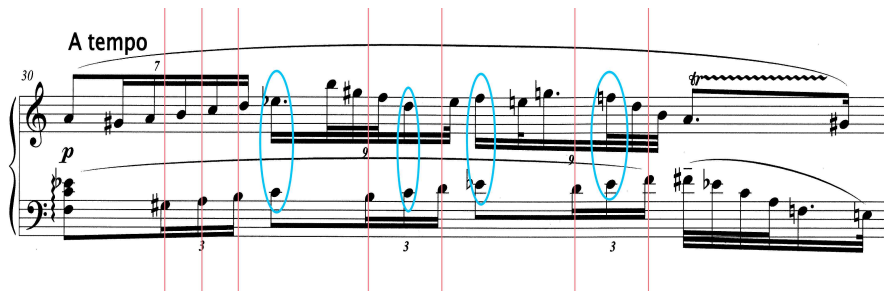
오른손으로 연주되는 선율들은 모두 A음을 출발점으로 하며, 원형이 되는 마디 26의 선율을 미세한 단위로 쪼개어 축소, 확장하는 방법으로 변용하고 있다.

ca. 52 *Mistico rubato*

축소된 음가 진행방향 변경 음역대 변경

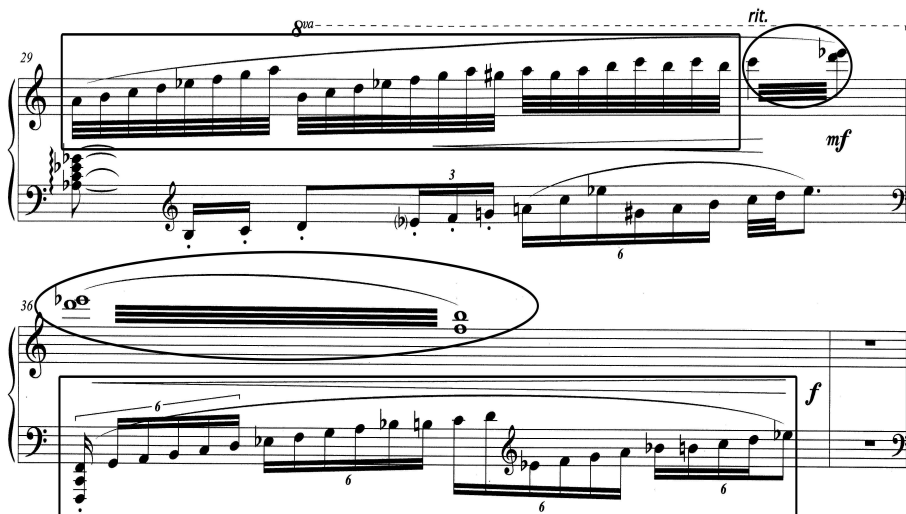
[악보 121] <코랄 판타지> 3번, B-b에 나타난 선율의 변용방식의 예

또한 통일성을 갖추면서도 같은 패턴이 반복되지 않도록 동일한 음가의 반복을 최소화하여 최대한 자유롭게 흘러가게 고안되었다. 이러한 선율과 함께 이 선율과 박절적으로 맞물리지 않는 대선율이 비슷한 음역대에 배치됨으로써 두 선율이 서로 엉켜 ‘신비로운 (mystico)’ 분위기를 형성한다. 아래 악보는 마디 30을 예시로서 분석해놓은 것이다. 붉은색 선으로 그어진 부분은 양손이 서로 불일치하는 부분을 나타내고, 파란색 부분은 서로 일치하는 부분을 나타낸다. 강박에서 두 성부가 일치하며, 셋잇단음표를 기준으로 세 번째 8분음표에서 또다시 일치가 되는 모습이다. 하지만 첫 번째 일치가 되는 부분을 제외하고 모두 불협화인 2도 음정으로 일치가 되어, 일치가 되는 부분도 긴장도를 협화로 해결하는 것이 아닌 경과적으로 흘러가게 작곡되었음을 알 수 있다.



[악보 122] <코랄 판타지> 3번, B-b에 나타나는 양손 리듬의 리듬적 불일치에 관한 예

마디 29와 마디 36에서 등장하는 스케일들은 종지 악구로서 불규칙적 리듬으로 구성된, 일정한 음역대 안에서 상하행하며 머물고 있는 선율로부터 이탈하여 규칙적인 음가와 방향성을 가지고 움직인다. 마디 29의 마지막 박자에 등장하는 트레몰로와 마디 36에 등장하는 긴 트레몰로는 종지로서의 기능을 더욱 강화시키는 역할을 한다.



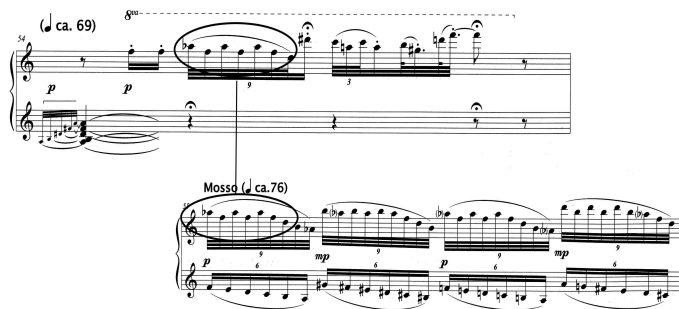
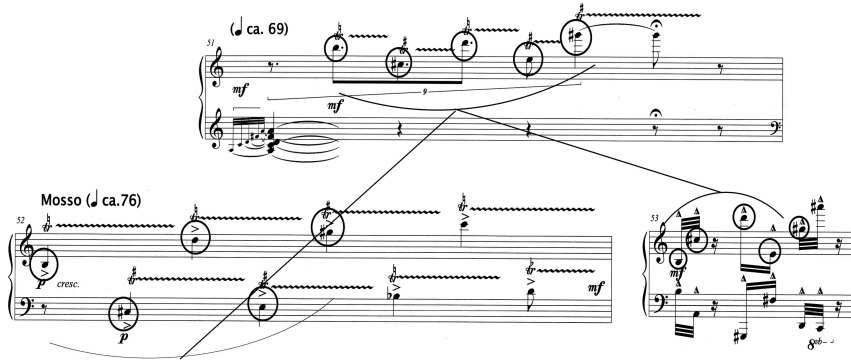
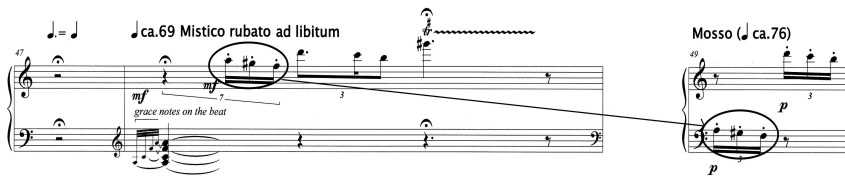
[악보 123] <코랄 판타지> 3번, B-b부분의 스케일과 트레몰로로 구성된 종지악구

b 부분의 특징적인 점은 선율적 특징뿐만 아니라 이전에 등장하지 않았던 화성진행에도 있다. 전체적으로 3도 구성화음이 각종 전위형태로 등장하지만, 조성음악에서 나타나는 것과 같은 화음간의 기능적인 연관성은 가지고 있지 않는다. 이로부터 옛 조성음악의 소재들을 현대적으로 재해석하여 사용한 작곡가의 면모를 보여준다. 마디 26부터 28까지 A음을 베이스로 하는 전위된 화음들로 그 진행이 이어지다가, 종지 악구인 마디 29에 등장하는 기본위치의 A b 속7화음(Dominant 7th)이 등장하면서 A음으로부터의 이탈이 시작된다. 이 부분은 또한 앞선 3 마디에 등장하였던 전위된 화음들이 가진 불안정성을 해결하는 역할을 하기도 한다. 이후 지속적으로 기본위치 속7화음들이 등장하며, 베이스가 점진적으로 하행한다. 마디 33부터 화성 리듬이 한마디 단위에서 이분음표 단위로 축소되어 화성의 진행감을 높이고 긴장도를 높인다. 마디 35에 이르러 4분음표 단위로 베이스가 단3도씩 하행하는, 반복된 패턴을 지나면서 긴장도는 더욱 높아지며 마디 36의 종지악구에 이르러 왼손의 상승하는 스케일과 크레센도로 커지는 다이내믹과 함께 클라이막스에 도달한다. B-b에 등장하는 화성진행을 요약하면 다음과 같다.

[악보 124] <코랄 판타지> 3번, 마디 26-36 화성진행 요약 및 분석

마디 48부터 시작되는 b' 부분은 b의 소재들이 파편화되어 등장한다. b의 첫 3마디에 등장했던 화성진행들 위에 마디 26에 등장한 선율의 첫머리가 변용되어 등장한 후, 이 변용된 선율의 특성을

다시 쪼개어 전개하는 방식으로 구성되어 있다. 이러한 방식으로 마디 57까지 세 번 제시가 된 후, 마디 58에서는 제시된 화성과 그 위에 붙여진 파편화된 선율들이 화성 리듬을 점진적으로 축소하며 등장한다. 이 때 화성진행들은 모두 A음을 베이스로 하고 있어 A음이 일종의 페달포인트와 같은 역할을 하고 있다.



[악보 125] <코랄 판타지> 3번, B-b'에 나타난 주제 변용의 예

마디 61부터 아치형의 음형들이 물결치듯 반복되는 종결구가 시작되며 이전의 반음계적인 색채가 점차 온음계적으로 희석된다. 마디 64에서 완전한 온음계적 스케일이 등장하면서 C음이 중심이 되는 C 색선으로 자연스럽게 연결된다.

The musical score consists of five staves. The first staff (measures 61-62) is in treble clef, starting with a piano (pp) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The second staff (measures 62-63) continues in treble clef with a piano (p) dynamic. The third staff (measures 63-64) continues in treble clef with a mezzo-piano (mp) dynamic. The fourth staff (measures 64-65) is in treble clef, featuring a mezzo-forte (mf) dynamic in the right hand and a forte (f) dynamic in the left hand, with an 8va marking. The fifth staff (measure 65) is in bass clef, showing a final chord.

[악보 126] <코랄 판타지> 3번, 마디 61-66

마디 65-66는 긴 쉼표로 된 휴지부이지만 이 부분에서 작곡가는 페달을 그대로 유지하라고 지시하고 있다. <코랄 판타지> 1번과 유사하게 페달을 그대로 유지함으로써 피아노의 최고음 C부터 최저음역까지 하행하면서 축적된 음들이 거대한 울림을 형성하여 공명을 만들어 낸다.

③ C 섹션

C 섹션에서는 C장조로 된 선율과 반주가 호모포니 형태로 등장한다. 왼손 반주부에서 등장하는, 3음을 생략하고 근음과 5음만으로 구성된 아르페지오는 넓은 음역을 넘나든다. 완전5도 위주로 구성된 음형들이 굴곡지어 나타나며 드뷔시적인화성 색채감을 조성하고⁸⁹⁾ 오른손은 코랄 선율에 5도 음정을 중첩하다가 3화음 믹스처를 더했다.

Espressivo (♩ ca. 96)

* Performers can make shape on the left hand freely using crescendo and decrescendo by the musical flow.

[악보 127] <코랄 판타지> 3번, 마디 67-70

89) 드뷔시는 화성을 선율의 목적이 아닌 그 울림 자체의 색채감만을 목적으로 사용한 최초의 작곡가이다.

④ A' 섹션

A 섹션의 집약적으로 축소된 짧은 A' 섹션에서 코랄선율은 C 히포리디안 선법으로 간결하게 제시된다.

103 Tempo I ♩ ca. 50 (♩ ca. 200) Sereno

105

106 *

[악보 128] <코랄 판타지> 3번 A', 마디 103-106

근음과 5음만의 아르페지오로 이루어지는 마지막 A'부분은 시편의 마지막 구절 '알렐루야'를 노래하는 부분이라 할 수 있다. 중세 교회의 미사에서 알렐루야의 마지막 음절에 화려한 멜리스마를 붙였던 것과 유사하게 넓은 음역을 오르내리는, 장식적이고 수식적인 패턴이며, 고요하고 정적인 분위기이다. 음량은 자연스런 다이내믹적 굴곡을 이루다가 전체적으로는 점점 작아져 곡이 매우 여리게 마무리된다. 이는 마치 승천하는 듯한 느낌을 주며 텍스트의 종교적 감동을 더욱 격앙시킨다.

3.3.3 코랄의 변형

<코랄 판타지> 3번 ‘알렐루야’의 코랄은 작품의 도입부에 등장하는 선율로, 작품 전체에 등장하는 선율적 요소들은 첫 코랄의 형태와 먼밀한 관계를 가진다.

Commissioned by The 7th Seoul International Music Competition

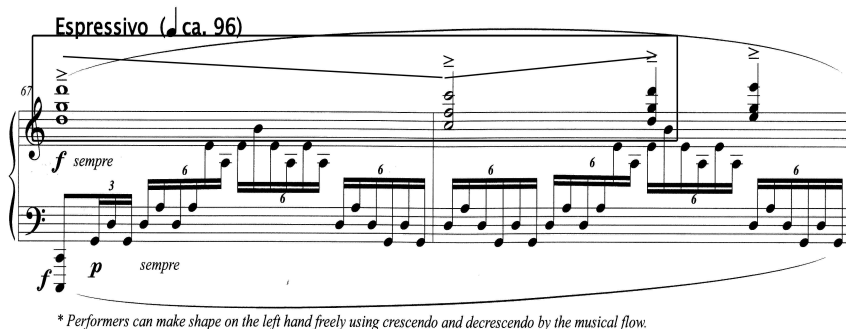
ca. 50 (ca. 200) Sereno

[악보 129] <코랄 판타지> 3번 1마디의 V자 음형

위의 악보에서 분석한 바와 같이 첫 부분(a)의 시작음 F음을 제외한 A-G-A음들이 그리는 V자 음형과 두 번째 부분(b)에서 전체적으로 나타나는 V자 음형에 두 부분의 공통점이 있으며, 이러한 측면에서 b는 a의 확장이라고 볼 수 있다. 이러한 V자 음형은 뒤이어 등장하는 여러 선율들의 첫 머리에서 공통적으로 등장하는 특징이다.

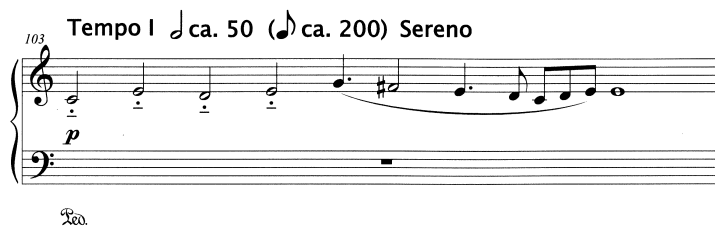
ca. 52 Mistico rubato

[악보 130] <코랄 판타지> 3번, 마디 26



[악보 131] <코랄 판타지> 3번, 마디 67-68

또한 마디 1에 등장하였던 코랄 선율은 작품의 마지막 부분에서 완전 4도 아래로 이도(transposition)되어 C 히포리디안 선법으로 재현된다.



[악보 132] <코랄 판타지> 3번, 마디 103, A'섹션,
C-히포리디안으로 코랄 선율 재현

<코랄 판타지> 3번은 선율적 요소가 곡 전반에 걸쳐 나타나는 작품이다. 이신우는 이 작품에서 선율적 요소를 통일성 있게 작품 전반에서 활용하는 방법으로 많은 종류의 음가를 가져 박절적이지 않고, 복잡하게 들리는 선율일지라도 선율의 기본 뼈대를 공유하여 전체에 통일성을 주는 방법을 택하고 있다. 이는 그가 유학시절 습득한 뉴 컴플렉시티 양식의 기술적 방식을 현재의 다원주의 양식에 접목시킨 중요한 사례이며, 작곡가의 독창성이 드러나는 부분이다.

4. 텍스트와 음악의 연관성에 대한 체계적 접근

본 장에서는 앞의 개별적 분석을 토대로 <코랄 판타지>의 여러 가지 음악적 특징 중에서 텍스트의 음악적 표현과 관련하여 세 곡에서 공통적으로 드러나는 주요 특징을 네 가지 측면에서 구체적으로 살펴보려고 한다. 이 네 가지 특징은 <코랄 판타지> 특유의 분위기와 개성을 자아내는 요인이라 할 수 있다.

4.1. 내러티브의 극적 구성

<코랄 판타지>는 창작 단계에서 텍스트가 가장 중요한 아이디어로 작용한 곡이므로, 이 곡을 연구할 때 텍스트에 대한 작곡가의 해석을 살펴보는 것은 큰 의미가 있다. 이 작품의 부제가 암시하는 것처럼, 작곡가는 성경에 드러난 인간의 죄성과 그리스도의 희생을 통한 구원에 주목하면서 성경을 하나의 드라마로 인식한다. 이러한 인식은 특히 <코랄 판타지> 1번과 2번의 텍스트를 통해 잘 알 수 있다. <코랄 판타지> 1번의 경우, 음악뿐만 아니라 텍스트 역시 작곡가의 창작물이라 할 수 있다. 작곡가는 신약 성경과 구약의 이사야서에서 몇몇 구절을 직접 발췌하여 작품의 텍스트를 구성했다. 불연속적인 텍스트를 발췌하여 재구성한 것이지만, 이 텍스트는 분명한 서사구조(narrative)를 통해 ‘죄-부활-구원’이라는 성경의 핵심 메시지를 전달하며 이 과정에서 나타나는 뚜렷한 갈등의 고조와 해소는 텍스트의 극적인 면모를 부각시킨다. <코랄 판타지> 2번의 경우에는 창작의 출발점이 된 허버트의 시 자체가 매우 드라마틱한 작품으로 정평이 나있다. 이 시에서는 화자의 불만이 지속적으로 고조되다가 한순간에 해결되는 갈등구조가 나타난다. 특히 화자의 격정적인 심리 상태와 행동이 구어체를 통해 묘사되면서 시의 극적인

전개가 부각된다. 이처럼 하나의 드라마와 같은 종교적 텍스트는 <코랄 판타지>에서 극적이고 감성적으로 음악화되고 있다.

<코랄 판타지>의 음악적 구조 역시 텍스트의 서사구조와 밀접한 연관성을 보이는데, 갈등의 고조와 해소로 나타나는 텍스트의 극적인 성격은 음악적 긴장과 완화가 뚜렷이 드러나는 작품 구성을 통해 청각적으로 표현된다. 이러한 특성은 특히 <코랄 판타지> 2번에서 두드러진다. 앞의 장에서 살펴보았듯이, 한편의 음악시라 할 수 있는 이 곡은 텍스트의 전개 방식이 그대로 음악의 형식으로 이어지는데, 이를 통해 텍스트에 극적인 긴장감을 부여했던 갈등구조가 청각적으로 형상화 된다. <코랄 판타지> 1번에서는 구성적인 측면에서 점진적으로 쌓여가는 인간의 죄가 걱정적으로 묘사되는 가운데 그 중간에 배치된 코랄 선율이 마치 종교극의 해설자(narrator)처럼 이 작품의 주제를 암시하고 있는데, 음악적으로 섬세하게 고려된 악장 사이의 연결(attaca)이 죄 악장과 코랄 악장을 하나로 묶어주면서 텍스트의 극적인 플롯을 음악으로 옮겨오는 데 중요한 역할을 한다.⁹⁰⁾

<코랄 판타지>는 ‘판타지’라는 제목으로 알 수 있듯, 형식적으로 비교적 자유롭게 작곡된 작품이지만, 음악의 뚜렷한 방향성이 드러나는 곡이다. 앞의 장에서 작품 분석을 통해 살펴보았듯, 전통과 현대를 넘나드는 다양한 요소들이 자유롭게 병치되어 있는 와중에도 클라이막스를 향해 전개되는 양상을 띤다. 즉, 기승전결이 있는 음악적 내러티브가 형성되는 것이다. <코랄 판타지>는 기본적으로 이러한 음악적 내러티브 속에서 박자, 템포, 리듬 세분화 혹은 리듬

90) 허효정은, 코랄 악장들이 낭송이나 시편창을 연상시키는 단선율의 윗성부로 시작된다는 점에 착안하여, 코랄 악장들을 일인칭 서술자(first person narrator) 시점의 효과를 내는 악장으로 보았고, 이를 통해 <코랄 판타지> 총 10개 악장이 서로 다른 두 시점(dual perspective)-전지적 시점(omniscient point of view)과 인간의 시점(man's point of view)-을 오가며 서사적 흐름을 만들어낸다고 분석했다.: Hyojung Huh, "A Performer's Analysis of Shinuh Lee's Comfort, Comfort My People", 2013-2015, 19.

그루핑의 변화와 대조, 넓은 스펙트럼의 셈여림 변화와 대조 그리고 음악적 텍스처의 변화와 대조 등과 같은 역동적인 패시지를 통해 감정의 굴곡을 여과 없이 드러내면서 종교적 텍스트를 극적이고 감성적으로 표현하고 있다. 예를 들어 <코랄 판타지> 1번의 VIII악장의 후반부인 마디 279부터는 다이내믹이 p부터 ffff까지 넘나드는데, 이러한 넓은 스펙트럼의 역동적인 다이내믹 변화는 분위기를 고조시킨다. 한편 이와 반대로 휴지부를 강조함으로써 명상적인 느낌을 자아내고, 청각적인 여백을 통해 음악의 영적인 울림을 강화하는 방식으로 감정을 표현하기도 한다.⁹¹⁾ 예를 들어 <코랄 판타지> 3번에서는 마디 61부터 점진적으로 다이내믹이 고조되면서 음향이 커지다가 마디 65부터 그 울림만을 남긴 채로 정지한다.

이와 더불어 <코랄 판타지>에서 텍스트에 나타난 드라마틱한 묘사는 직접적인 ‘텍스트 페인팅(text painting)’을 통해서 효과적으로 음악화되고 있다. 예를 들어 <코랄 판타지> 1번 IV악장의 ‘피를 흘리는 발걸음’이라는 구절이나 <코랄 판타지> 2번의 ‘나는 성찬대를 내려치며 외쳤다’라는 구절은 그 내용과 분위기가 마치 그대로 음악에 반영되어 있는 것처럼 리듬, 다이내믹 등과 같은 특정한 음악적 매개변수를 통해 묘사되어 있다. 이를 통해 텍스트의 내용이 전달될 뿐만 아니라 텍스트로부터 비롯되는 감정이 표출된다.

또한 <코랄 판타지>에는 조성과 무조성의 혼용을 통해 텍스트가 감성적이고 색채적인 방식으로 표현되고 있다. <코랄 판타지>에서 작곡가는 텍스트에 묘사된 혹은 텍스트로부터 발생하는 인간적인 감정을 표현하기 위해서 조성을 주저 없이 사용한다. 20세기 후반, 개인적인 슬픔을 무조 음악으로 표현할 수 없음을 깨닫고 조성으로 회귀했던 록버그(George Rochberg, 1918~2005)를 비롯하여 많은 작곡가들이 감정 표현에 있어서 무조 음악의 한계를 느낀 후

91) 이러한 휴지부의 표현성과 기능은 구바이둘리나의 작품에서도 두드러지게 나타난다.

조성과 전통적 양식을 현대적 요소와 공존시켰다. 이신우 역시 무조 음악으로만은 성경이라는 드라마틱한 텍스트를 표현할 수 없다고 판단하고 조성을 과감하게 사용⁹²⁾하고, 낭만적인 화성이나 선율 등 전통적인 음악적 요소를 사용함으로써 음악적 내러티브의 극적 성격을 증폭시키고 있다.

한편 연주의 측면에서 연주자가 음향을 고려하여 페달 사용을 자율적으로 선택하도록 함으로써, 연주자의 개인적인 감정 이입을 허용하는데 이는 고도로 정밀하게 계산된 현대 하이 모더니즘 작품들(이신우의 초기 작품들)과의 큰 차이점이다.

즉, <코랄 판타지>에서는 텍스트의 서사구조와 음악 구조의 밀접한 연관성, 뚜렷한 방향성을 지니는 음악의 전개 양상과 역동적 패시지 및 명상적 휴지부, 텍스트 페인팅 기법, 조성과 낭만적 음악 어법 등의 전통적 요소와 현대적 요소의 과감한 혼용 등을 통해 종교적 텍스트가 극적이고 감성으로 표현되고 있다. 미국의 극작가 T. S. 엘리엇(Thomas Stearns Eliot, 1888~1965)은 형이상학과 종교 시인 존 던(John Donne, 1572~1631)과 조지 허버트를 비교하면서 던은 지성이 감성을 지배하는 시인이고 허버트는 감성이 지성을 지배하는 시인이라고 평가했다.⁹³⁾ 엘리엇에 따르면 허버트의 시는 신앙인과 비신앙인 모두가 관심을 가질만한 기록물로서, 허버트는 자신이 느끼고 싶어 하는 것이 아니라 진정으로 느끼는 것을 표현한다. 이신우의 <코랄 판타지>도 이러한 맥락에서 이해할 수 있다.

<코랄 판타지>의 극적 내러티브와 감성적인 표현 방식은 카탈

92) 조지 록버그, 데이비드 델 트래디치와 같은 미국 작곡가들이 음렬을 비롯한 지적인 작곡 양식에서 음악의 표현성을 강조하면서 다시 조성적인 작품을 쓰기 시작했을 때 많은 비판이 따랐다. 이처럼 현대 음악가들이 조성을 전면적으로 작품에 사용하는 것은 비판의 대상이 될 가능성이 높다. 그럼에도 불구하고 이신우는 그가 창작의 기반으로 삼고 있는 종교적인 텍스트들의 드라마틱한 성격과 그 내용을 효과적으로 전달하기 위해 과감하게 조성적인 요소를 사용한다.: 작곡가와 이신우와의 대담 2. 2014.09.30. 서울.

93) 황지인, “조지 허버트의 『성전』에 나타난 종교적 주제 연구”, 8.

릭 신앙을 음악화 한 메시앙의 작품과 <코랄 판타지>의 가장 큰 차이점이다. 메시앙의 작품은 성경의 서사구조를 따라 진행되는 표제 음악적 성격을 띠기도 하고, 다른 한편으로는 성경의 개념화된 진리 그 자체를 표현하는 절대음악적 성격을 띠기도 한다. 그러나 작품의 성격과 상관없이, 메시앙은 직관적인 표현을 철저히 배제하면서 항상 미리 이성적으로 계산한 후 음악을 철저히 구조화했다.

이러한 차이는 무엇보다도 두 작곡가의 종교에 대한 해석에서 비롯된 것이다. 메시앙은 언제나 음악을 통해 신에게 접근하려 했다고 말한다.⁹⁴⁾ 메시앙의 음악에는 선과 악의 대립이 존재 하지 않는다. 메시앙은 선과 악의 투쟁 끝에 ‘선의 승리’에 대한 카타르시스에 관심을 갖기 보다는 오직 하나님의 승리와 영광에 전율할 뿐이다.⁹⁵⁾ 메시앙은 닿을 수 없는 신의 초월성, 측량 불가함, 신비로움, 영원함을 표현하려 했는데, 그것이 결국 도달할 수 없는 비현실의 세계일지라도 이를 끊임없이 추구하는 것이 메시앙 음악의 미학이다. 메시앙은 인간의 영역을 초월한 영적인 세계를 소리와 색깔, 진동 등의 감각을 통해 표현하는 반면 인간의 희노애락과 같은 감정을 음악에 드러내려고 하지는 않았다.⁹⁶⁾ 예를 들면 그는 자체적으로 발광 하는 천사나 신을 표현하기 위해 음과 색의 결합을 고안하면서 감정이입을 배제한 채, 순수하게 그 자체만을 객관적으로 묘사하려 하였다. 물론 메시앙의 음악이 전적으로 신성(神性)만을 표현하려 하지는 않는다. 그의 대표작 <아기예수를 바라보는 20개의 시선> 중 3번에는 신성을 상징하는 불변적인 부분과, 인성(人性)을 상징하는 가변적인 부분이 공존한다. 그러나 메시앙은 인성조차 전지적 시점에서 위엄을 잃지 않은 채 객관적으로 서술하고 있다.

94) Olivier Messiaen and Bernard Gavoty, “Who Are You, Olivier Messiaen?”, *Tempo (New Series)* 58(1961), 34.

95) Christian Asplund, “A Body without Organs: Three Approaches--Cage, Bach, and Messiaen”, *Perspectives of New Music* 35/2(1997), 182.

96) Asplund, 위의 글, 175.

반면 이신우는 앞서 언급한 것처럼 인간의 죄와 구원, 심판과 신의 영광, 희생과 부활을 주로 인간의 시각에서 심도 있게 다루면서, 인간의 모습을 하고 인간적인 육체적, 정신적 한계를 갖고 있지만 동시에 초월적인 힘과 영성을 지닌 그리스도에 대해 이야기하려고 한다. 즉, 인간적인 시선에서 신을 이야기한다. 메시앙이 신의 초월성을 음악으로 표현하는 것에 집중하였다면, 이신우는 <코랄 판타지>에서 신의 초월성을 이야기하기 위해 먼저 인간의 죄성을 다루는 것이다. 따라서 <코랄 판타지>에는 텍스트에 나타난 인간적이고 감정적인 요소들이 여과 없이 표현되면서 극적이고 감성적인 특성이 나타난다.

한편 <코랄 판타지>는 청중들에게 강력한 음악적 경험을 제공함으로써 텍스트의 메시지를 감각적이고 효과적으로 전달한다. 감상적인 측면에서 이는 작품에 대한 청중들의 이해력을 높이며 더불어 상상력과 기대감을 불러일으키고 이를 통해 신체적, 정서적 반응을 이끌어낸다. 즉, <코랄 판타지>에서는 작곡가의 의도와 청중의 이해가 만나는 접점에서 텍스트의 드라마가 표현되고 그로부터 음악을 통한 감정의 표출이 일어난다. 이러한 <코랄 판타지>의 극적인 특성은 현대 하이 모더니즘 음악이 상실한 음악의 언어성과 표현성을 회복하여 청중들이 이 작품과 소통할 수 있게 만든다.

4.2. 관용 어법을 통한 텍스트의 정서 표현

<코랄 판타지>의 또 다른 특징은 관용적인 음악 어법을 사용하여 텍스트에 묘사된 정서들을 고스란히 음악적으로 표현해냈다는 것이다. 서양 음악사를 살펴보면 역사적으로 종교적 음악 작품이나 텍스트가 있는 성악음악의 경우, 작곡가들이 텍스트 혹은 작품에 담기는 메시지와 특정한 음악적 요소들을 관습적으로 결부시켜 음악

에서 특정한 정서를 표현하는 것을 알 수 있다. 예를 들어 바흐는 그의 종교적 음악에서 관용적인 어법을 통해 신에 대한 다양한 인간의 정서를 표현했다. 바흐는 신에 대한 인간의 정서를 크게 세 가지 범주로 설정했다.⁹⁷⁾ 첫 번째는 초월적인 신에 대한 경외감이다. 두 번째는 인간의 무력함을 깨닫고 느끼는 두려움과 전율이고, 세 번째는 신의 영광에 대한 찬양과 기쁨이다.

이 세 가지 정서는 확연히 구별되는 성격의 음악을 통해 비교적 즉각적으로 표현된다. 먼저 신에 대한 경외감은 템포가 느리고 리듬이 유연한 명상적인 성격의 음악으로 표현된다. 이는 미사의 상투스(Sanctus)에서 찾아볼 수 있다. 한편 신에 대한 두려움과 전율은 주로 빠르고 장식적이며, 뚜렷한 리듬과 선율을 가진 음악으로 표현되는데, <미제레레>(Miserere)의 경우가 대표적이다. 마지막으로 신의 영광과 찬양의 기쁨은 주로 환희에 가득 찬 멜리스마적인 음악으로 표현되며, 이는 대표적으로 미사의 글로리아(Gloria)에서 잘 드러난다.

<코랄 판타지>에서도 서로 다른 음악적 매개변수들이 텍스트의 여러 다양한 메시지를 감각적으로 구별해준다. 텍스트가 하나님이나 신성에 대한 것일 때는, 주로 압도적인 음량과 느린 템포, 그리고 협화적인 화성이나 조성이 이를 표현한다. 반면 인간의 죄와 괴로움이 묘사될 때에는 주로 불협화음과 트릴, 트레몰로, 음렬, 다이내믹의 잦은 변화, 빠른 템포가 사용된다. 한편 찬양의 기쁨이나 신의 영광은 완전5도를 통해 투명한 느낌을 자아내거나 지속적인 협화음을 통해 편안한 느낌을 자아냄으로써 표현된다. 이와 더불어 <코랄 판타지>에는 각 텍스트의 내용이나 분위기에 따라 연주에 대한 특정한 지시어가 결합되어 음악의 정서적 표현성을 더욱 부각시키고 있다.

97) Asplund, 위의 글.

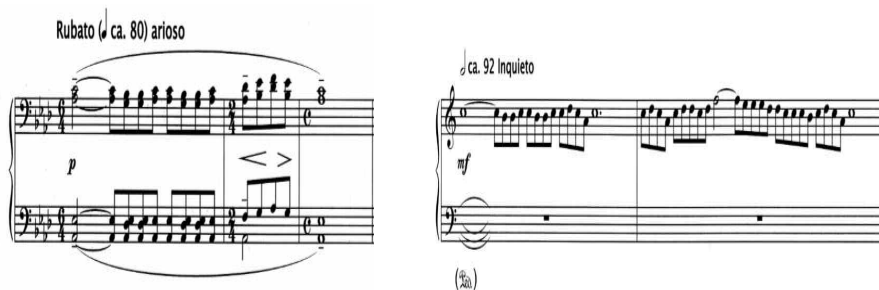
예를 들어 <코랄 판타지> 1번의 신포니아 악장에서는 느린 템포와 조성적 패시지가 하나님과 그의 신성함을 표현한다. 한편 <코랄 판타지> 1번의 III악장에서는 옥타토닉 음계가 몽환적인 느낌을 자아내면서 신의 뜻을 거스르고 부정을 저지르는 인간의 죄를 표현하고, IV악장에서는 강렬한 불협화음과 음렬과 유사한 무조적 패시지, 행진곡 풍의 베이스와 비틀어진 조성이 자아내는 풍자적 분위기가 인간의 원죄를 묘사한다. <코랄 판타지> 2번에서는 날카로운 불협화음과 강한 악센트를 통해 인간의 내적 갈등과 신에 대한 반항을, F# 장조의 협화적 화성과 느린 템포를 통해 신성과 그 안에서 인간이 느끼는 내적 평화와 진정한 자유를 표현한다. 신에 대한 감사의 마음을 담은 텍스트가 붙어 있는 <코랄 판타지> 3번에서는 투명한 완전 5도의 울림이 찬양과 은혜의 마음, 그리고 경건함을 표현한다.

시대적인 차이가 크기 때문에 <코랄 판타지>에는 바흐의 작품보다 훨씬 다양한 음악적 재료와 기법들이 들어 있다. 비단 조성이나 선법뿐만 음렬이나 옥타토닉 같은 현대의 선율 재료가 적절하게 사용됨으로써 관용적 표현의 스펙트럼이 넓어진 것이다. <코랄 판타지>의 이러한 관용적 어법은 텍스트를 매우 감각적으로 음악화하고 있는데, 이는 한 작품 내에서 전통적 요소와 현대적 요소를 모두 취할 수 있는, 록버그의 주장을 빌리자면 ‘음악적 팔레트(palette)’가 넓어진, 현대 음악의 무궁무진한 정서적 표현 가능성을 보여 준다.

4.3. 주제적 변형을 통한 텍스트의 다의성 표현

<코랄 판타지>에서는 한 주제가 여러 양상으로 변화되어 다른 모습으로 나타난다. 예를 들면 <코랄 판타지>에서는 한 악장에서 ‘위로와 구원, 희망’을 상징했었던 코랄 선율이 다른 악장에서는 ‘심판의 두려움, 공포, 처절함’을 상징하기도 하는데, 이것을 작곡가는 전형적인 ‘주제적 변형’(thematic transformation)이라고 명명한다. 이는 죄인의 역할을 하던 배우가 어느 순간 예수님의 얼굴로 변하여 등장하기도 하는 것처럼, 선과 악의 구분과 경계가 모호하거나 아니면 인간은 선과 악을 동시에 지닌 존재라는 작곡가의 생각을 음악적으로 나타낸 것이다.⁹⁸⁾

<코랄 판타지> 1번의 신포니아 악장에서 위로와 구원을 상징하는 코랄 선율은 II악장에서는 죄인의 독백을, V악장에서는 심판과 파멸을, VIII악장에서는 그리스도의 부활을 노래한다.



[악보 133] 신포니아와 II악장의 코랄 선율 비교

98) 허효정은 선과 악의 경계를 넘나드는 <코랄 판타지>의 이런 면을 두고, <코랄 판타지>가 도덕적 가치(ethical value)와 미적 가치(aesthetical value)를 넘어서 진리(truth)의 영역, 곧 형이상학적 가치(metaphysical value)를 담고자하며, 궁극적으로 이와 같은 도덕적/미적/형이상학적 가치의 융합을 통해 정신성(spirituality)을 추구하고 있다고 보았다.: Hyojung Huh, "A Performer's Analysis of Shinuh Lee's Comfort, Comfort My People", 35-41.



[악보 134] V악장과 VIII악장의 코랄 선을 비교

한 작품 내에서 동일한 원천에서 파생된 선율이 맥락에 따라서 다른 의미를 지니는 이러한 특징은 <코랄 판타지>와 종교적인 내용을 담고 있는 메시앙 작품의 또 다른 차이점이다. <아기예수를 바라보는 20개의 시선>에서 하나의 주제는 그 모습이 변형된다 해도 그 주제가 상징하는 것은 변화하지 않는다. 예를 들어 이 작품에서 하나님의 주제는 곡 전체에 걸쳐 등장하지만, 신성을 상징하는 성격을 유지한다. 즉, 메시앙의 주제는 단일한 성격을 가진다.

또한 <코랄 판타지>는 작품의 처음과 끝인 신포니아와 피날레 악장에서 거의 동일한 코랄이 주제 선율로 사용되면서 음악적으로 깊은 관련성을 맺고 있다. 마치 곡이 순환하는 것과 같은 구조는 결과적으로 인간의 죄와 그리스도의 대속을 통한 구원이 다시 반복될 것이라는 인간의 한계를 암시하면서 작품에 다의적인 의미를 부여한다. 즉, 음악은 종교적 텍스트 그 자체에는 명시되어 있지 않은 작곡가의 해석을 드러낸다. 이신우는 <코랄 판타지>에서 주제적 변형을 통해 하나의 코랄 선율에 맥락에 따라 다양한 성격을 부여하거나 약간의 주제적 변형을 거치되 처음과 끝이 연결되는 순환구조

를 도입함으로써 텍스트의 다의성을 복합적으로 표현했다. 이러한 특성은 <코랄 판타지>에 예술적 깊이를 더한다.

4.4. 양식적 다원주의를 통한 텍스트의 메시지 표현

<코랄 판타지>에서 이신우의 작곡 목표는 작곡 기법 그 자체를 발전시키는 것이 아니라 정신적 가치에 대해 이야기하는 텍스트의 메시지와 인상을 표현하는 데에 있다. 작곡의 출발점이 되는 텍스트의 성격이 작곡 양식으로 이어지기 때문에 <코랄 판타지>는 특별히 하나의 양식에 구애 받지 않는다. 이러한 점이 <코랄 판타지>의 양식을 한 가지로 규정하기 힘든 이유이며 동시에 이 곡의 개성이다. 이신우는 이곡에서 한 순간에 다양한 것들을 녹여 쓰는 음악적 표현을 추구한다.

이러한 표현 방식은 20세기 후반의 러시아 작곡가 슈니트케(Alfred Schnittke)의 양식적 다원주의(polystylism)와 관련 되어 있다. 슈니트케는 어떠한 ‘하나의’ ‘순수한’ 방법도 복잡한 현대사회의 실재를 반영하기 어렵다는 신념으로 한 곡, 한 악장 안에서도 여러 가지 음악적 소재들을 자유롭게 위계 없이 병치하였다. 그는 이질적인 여러 다양한 음악적 재료들을 작품 내에서 자유롭게 사용하며 다양한 시대의 음악과 다양한 장르의 음악을 병치했고 전통적 기법과 현대적 소리를 결합했다.⁹⁹⁾ 결과적으로 그는 전통적 기법을 사용함과 동시에 파괴했다. 그러나 그의 최종 목표는 작곡 기법 그 자체가 아니라 이러한 작곡 기법을 통해 자신이 이야기하고자 하는 것을 효과적으로 표현하는 것이었다. 즉, 양식적 다원주의는 작품의 메시지를 표현하는 하나의 방법인 것이다.

99) 하지만 슈니트케는 양식적 다원주의는 단지 20세기에 이르러서 의식된 테크닉일 뿐, 이미 오래전부터 역사에서 존재해 왔다고 주장했다. 어느 작곡가나, 작곡할 때 그 이전 시대의 음악에 영향을 받기 때문이다.

이신우는 이러한 슈니트케의 작곡 방식에서 아이디어를 얻어 <코랄 판타지>에서 다양한 시대의 여러 작곡 기법과 음악 양식을 절충적으로 사용하여 텍스트에 담긴 이야기, 복합적인 분위기와 인상 등을 효과적으로 표현했다. 예를 들어 <코랄 판타지> 2번에서는 음렬과 조성음악 그리고 바르톡이 즐겨 쓴 배음렬화음과 쇼스타코비치 풍의 비틀어진 조성 등을 한 곡 안에서 녹여내면서 표현의 제약을 없었다. 또한 <코랄 판타지> 3번에서는 호소력 있는 선율, 메시앙을 연상시키는 새소리, 그레고리안 성가 풍의 완전 5도 음향과 드뷔시 풍의 색채적 화성 등을 모두 병치하면서 표현의 한계에 구속되지 않았다.

요컨대 이신우는 <코랄 판타지>에서 과거의 음악을 배척하고 작품 내부의 수학적이고 논리적인 형식을 중요시하는 모더니즘적 목표에서 탈피하여, 음악의 다양성을 인정하고 이를 통해 여러 가지 음악적 재료를 절충적으로 수용함으로써 텍스트의 복합적인 주제와 인상, 분위기를 효과적으로 표출하는 독창적인 작품을 구축하고 있다. 예를 들어 이신우는 바로크 시대 바흐의 코랄을 인용 혹은 차용하고, 20세기 프로코피예프의 비틀어진 조성을 사용하여 풍자적인 느낌을 자아내며 20세기 후반의 메시앙이나 크림의 주제를 이용하여 텍스트를 상징적으로 표현한다.

이러한 작곡 방식은 다른 작품을 통해 이미 역사적으로 형성되어 있었던 음악적 의미를 작품에 더함으로써 텍스트의 묘사, 표현, 상징을 풍성하게 한다. 즉, <코랄 판타지>에 나타난 지나간 시대의 음악과 이질적인 음악 요소들을 공존시키는 절충적 작곡 방식은 이전 양식의 모방이나 반복, 노스탤지어가 아니라 텍스트의 메시지를 효과적으로 전달하고자하는 작곡가의 작곡 목표를 성취하기 위한 적절한 수단인 것이다.

양식적 다원주의는 한 가지 양식으로 규정할 수 없는 이신우의

작품 세계를 이해하는 중요한 핵심어일 것이다. 그러나 분명하게 인식해야 할 것은 다양한 요소를 절충적으로 사용하지만, 작품에 응집력과 통일성이 결여된 것은 아니라는 것이다. 음렬음악과 같은 모더니즘 음악처럼 모든 음악적 매개변수가 세세하게 통제되어 형식적인 측면이 우선적으로 강조되는 것은 아니지만, 이신우의 음악에는 자유로움 속에 질서가 있다. 다양한 이질적인 재료들 속에서 반복적으로 등장하는 선율 모티브 즉, 순환 동기나 인과관계로 이어진 음악적 요소들이 곡에 통일성과 응집력을 부여한다. 슈니트케 역시 “나는 이질적인 요소들 안에서 일반적인 공통점을 찾으려 애쓴다”(I strive to find the general in the dissimilars.)¹⁰⁰⁾라고 했는데, 이는 표면적으로 보기에 잡다하고 산만해 보일 수도 있는 그의 작품에도 그것을 관통하는 하나의 어떤 공통분모 같은 요소들이 반드시 있다는 의미이다. 이신우 역시 <코랄 판타지>에서 자신의 의도를 효과적으로 표현하기 위해 다양한 재료를 자유롭게 병치하면서도, 그것들을 적절하게 구성하고 배치하면서 작품 속에서 어떠한 질서를 성취해냈다.¹⁰¹⁾

그러나 음악적 소재 간 위계를 부여하지 않았던 슈니트케와 달리, 이신우는 다양한 요소들을 병치시키면서도 그 요소들 사이에 위계를 부여한다. <코랄 판타지>에서도 단일한 작품이나 악장 내에서 여러 다양한 음악적 재료들이 고전이나 낭만 시대의 음악보다 자유롭게 나열되어 있지만, 나열되어 있는 여러 요소들 중에서 가장 중요한 것은 코랄이다. 특히 10개의 악장으로 구성되어 있는 <코랄 판타지> 1번에 사용된 모든 요소들 중에서 가장 정점이 되는 것은

100) Ivan Moody, "The Music of Schnittke", *Tempo(New Series)* 168(1989), 7.

101) 허효정은 이신우의 작품이 가사그리기를 통해 극적 긴장감을, 절충주의를 통해 극적 다양성을, 주제 변형을 통해 통일성을 이루었다고 보았다. 이 세 가지 요소를 통해 텍스트와 음악이 융합되도록 했고, 이를 통해 궁극적으로 청중이 이해하기 쉽도록하는 접근성(accessibility)을 성취했다고 분석했다.: Hyojung Huh, "A Performer's Analysis of Shinuh Lee's Comfort, Comfort My People", 6-15.

바흐의 작품에서 인용한 VII악장의 코랄이다. 7악장의 코랄을 중심으로 전후의 플롯들이 배치된다.¹⁰²⁾ 이렇게 다양한 요소들 사이에 위계가 설정되어 있기 때문에, 소재의 자유로운 나열 속에서도 작품이 기승전결이 있는 방향성을 갖게 되는 것이다. 이러한 방향성은 인간의 내면이나 정신적인 것, 종교적 영성 등 이신우가 전달하고자 하는 텍스트에 담긴 메시지의 극적이고 감정적인 표현을 가능하게 한다. 결과적으로 <코랄 판타지>에서 양식적 다원주의는 텍스트의 메시지와 그것이 자아내는 복합적인 인상을 직관적으로 표출하면서도 작곡가가 추구하는 음악의 감정적 표현성을 확대하는데 기여한다.

102) 이상의 플롯 상 기승전결은, 음향적 효과와도 일치되어 청중에게 전달되는 것으로 보인다. 허효정은 여러 번의 연주와 청중의 반응을 통해, 의외의 악장(가장 단순하고 화성적인 VII악장의 코랄)이 <코랄 판타지> 전체의 정점으로 작용하는 것을 발견하고, 그 현상의 근원이 <코랄 판타지>가 지닌 정신성, 곧 진선미의 합일(synthesis of ethical, aesthetical, and metaphysical values),에 있다고 분석하였다. 그리고 “정신성(spirituality)”이 바로, <코랄 판타지>가 지닌 독창성(novelty)이 발현하는 지점이라고 보았다.: Hyojung Huh, 위의 글, 34-35.

5. 결론: 텍스트의 음악화를 통한 영성의 음악적 구현

본 논문은 최근 국제적인 관심을 받고 있는 한국의 현대 작곡가 이신우의 대규모 연작 피아노 작품 <코랄 판타지>에 대한 학술적 연구이다. 특별히 본 연구에서 초점을 맞춘 것은 <코랄 판타지>에 드러난 텍스트와 음악 사이의 연관성을 고찰하는 것이다.

이신우는 뚜렷한 작곡 양식상의 변화를 보여주는 작곡가이다. 그는 20세기 서유럽의 작곡 양식에 따라 음악적 재료를 논리적으로 발전시키는 것에 집중하는 지적인 작품으로 세계 음악계의 주류에 속해 있다가 자신의 신앙적 경험과 <시편 20>의 작곡을 계기로 텍스트, 특히 종교적 텍스트를 음악으로 표현하는데 주력하면서 본인의 독특한 양식을 정립했다. 이러한 변화를 거친 이신우의 작곡 목표는 텍스트에 담긴 메시지를 음악이라는 추상적인 매체를 통해 감각적이고 감성적인 방식으로 청각화하는 것이다. 이러한 그의 예술 철학이 가장 잘 드러나 있는 곡 중 하나가 바로 대규모 연작 피아노 작품 <코랄 판타지>이다.

<코랄 판타지>는 그 제목에서 알 수 있듯이 ‘코랄’이라는 노래 부를 수 있는 선율을 중심으로 다양한 음악적 요소가 자유롭게 펼쳐지는 작품이다. 세 작품 모두 기독교 정신을 드러내는 종교적 텍스트를 음악으로 형상화하고 있으며, 이 때 코랄은 텍스트의 내용을 전달하는 중요한 역할을 한다. <코랄 판타지> 제 1번 <내 백성을 위로하라>는 인간의 원죄와 그리스도의 대속을 통한 인간의 구원을 이야기하는 텍스트를 표현하고 있으며 제 2번 <목걸이>는 신앙생활의 어려움을 묘사하면서도 결국 진정한 평화와 자유는 신앙 속에 있음을 이야기 하는 텍스트를 표현하고 있다. 제 3번 <알렐루야>는

1번과 2번에 비해서는 상대적으로 음악과 텍스트의 결속력이 다소 약하지만 음악과 텍스트 모두 하나님에 대한 감사와 찬양의 마음을 드러낸다는 점에서 음악과 텍스트의 연관성을 찾아볼 수 있으며, 이를 통해 음악에 더욱 풍성한 의미가 부여된다. 성경, 종교시, 시편 등의 종교적 텍스트는 그것에 대한 이신우의 독자적인 해석을 통해 <코랄 판타지>라는 새로운 작품으로 재탄생한 것이다.

한편 연주자의 입장에서 <코랄 판타지>는 기교적으로 난해하거나 생소한 작품은 아니다. 대체로 조성적이고 전통적인 리듬과 화성의 요소를 지니고 있으며, 기보법도 복잡하지 않기 때문에 작품을 익히기에 오랜 시간이 소요되지 않는다. 현대 피아노 작품에서 흔히 요구되는 정밀한 분할리듬이나, 복잡한 음향적 요소는 찾아보기 힘들다. 그러나 위에서 살펴본 것처럼 <코랄 판타지>의 진정한 의미는 기교가 아니라 작품이 이야기 하고자 하는 메시지에 놓여 있기 때문에 <코랄 판타지>를 연주할 때에는 기교적 숙달 그 이상의 이해가 요구된다. 텍스트에 대한 분명한 해석과 연구를 바탕으로 작품의 내적, 정신적인 요소가 연주자 내부에서 완벽히 소화가 된 이후에 전통적 피아니즘의 기교를 사용해야만 이 작품을 성공적으로 연주할 수 있다. <코랄 판타지>는 곡 전체의 긴 흐름을 놓치지 않고 이끌어가는 정신력이 중요한 곡이기 때문에, 곡의 표면만을 드러내는 연주가 아니라 작품의 내면을 관통하는 연주를 지향해야 한다.

그런데 <코랄 판타지>는 종교적 텍스트를 표현한 음악이지만, 종교에 대한 충성, 의무나 엄격한 규율, 혹은 전례 의식 등을 강요하는 교훈적 목표를 지닌 작품은 아니다. 이신우는 <코랄 판타지>를 통해 신에 대한 복종이나 숭배보다는 개인적인 영적 교감, 영혼의 소통을 중시한다. 그는 종교적인 텍스트에 담긴 정신성을 감각적이고 감성적으로 표현하여 종교의 유무와 상관없이 모든 청중의 영적 감화와 감동을 이끌어 내고자 했다. <코랄 판타지>는 어떤 장소

에서 연주 되어도 그 공간을 영적인 공간으로 탈바꿈 시키는 (Spiritualization)¹⁰³⁾ 힘이 있다. 무엇보다도 이신우는 <코랄 판타지>에서 기독교 교리를 표현하는 동시에 자아를 성찰함으로써 개인의 내면에 다가가려 했다.¹⁰⁴⁾

이처럼 텍스트와 음악이 강력한 결속력을 맺고 있는 <코랄 판타지>는 종교적 주제를 감각적으로 청각화하여 인간의 정신적인 가치, 영성에 대해 노래하는 작품이라 할 수 있다. 즉, <코랄 판타지>는 텍스트의 메시지와 인상, 분위기를 효과적으로 음악화함으로써 궁극적으로 텍스트에 담겨 있는 종교적 정신, 나아가 인간의 내면과 영적인 본질을 탐구하는 작품이다.

20세기 전반 두 차례의 세계 대전과 냉전, 급속한 사회적 발전과 기술의 발달이 이루어지면서 현재 우리는 물질적인 풍요 속에서 살아가고 있다. 그러나 이제 사람들은 진보와 발전, 실증적이고 실용적인 편리함이 아니라 정신적 가치와 내면의 자아를 갈구한다. 고도로 문명화된 사회와 경제적인 풍요로움, 편리함에 염증을 느끼고 감정의 카타르시스를 통해 정신과 영혼을 정화하기를 원하는 것이다. <코랄 판타지>는 이러한 현대 사회를 살아가는 사람들의 영혼을 위로하고 정화시키며, 인간성과 불변하는 정신적 가치에 대한 성찰의 기회를 제공하는 역할을 할 수 있는 작품이다. 즉, <코랄 판타지>는 도덕적인 가치를 감성적인 방식으로 담고 있는 음악이며 대중에게 폭넓게 호소할 수 있다는 점에서 강력한 사회적인 힘을 지니고 있다. 이러한 이유로 <코랄 판타지>는 예술적 측면¹⁰⁵⁾과 사회적 측면 모두에서 가치 있는 작품이라 할 수 있다.

103) Steven Wayne Gehring, "Religion and Spirituality in Late 20th Century Music- Arvo Pärt, Jonathan Harvey and John Coltrane", (Ph.D. Diss. Stony Brook University), 2011, 21.

104) 이러한 경향은 특히 자전적인 종교시를 음악화한 <코랄 판타지> 2번 <목결이>에 잘 드러나 있다.

105) <코랄 판타지>의 예술적 가치는 텍스트와 음악의 연관성을 체계적으로 논의 하였던 이전 장(章)에서 충분히 설명하였다.

본 논문에서 논의된 작곡가 이신우의 작품 세계, 텍스트와 음악의 연관성을 중심으로 실행한 <코랄 판타지>에 대한 실증적 분석과 이를 바탕으로 도출한 작품의 특징 및 의미는 앞으로 이 작품을 연주하고 감상하는 사람들에게 작품 해석을 위한 하나의 근거를 제공할 수 있을 것이다. 나아가 이는 향후 이신우의 다른 작품들을 이해하고 해석하는 데에도 하나의 이정표가 될 수 있을 것이다. 연주자로서 동시대를 살아가는 작곡가의 작품에 대한 학술적 접근을 시도하는 것은 중요하다. 특히 한국의 연주자가 한국의 현대 작곡가의 작품을 연주하고 연구하는 것은 한국 현대 음악계의 발전에 이바지할 수 있는 의미 있는 일이다. 최근 <코랄 판타지>는 유럽과 미국의 주요 연주회장에서 연주되면서 국제적인 관심을 받고 있다. 해외에서 주목하는 한국 현대 작품을 국내의 연주자와 음악학자가 심도 있게 연구한다면 한국 현대 음악의 국제적인 위상 역시 높아지리라 본다. 본 논문이 <코랄 판타지>와 이신우 작품의 후속 연구에 조금이나마 도움이 되길 바란다.

참고문헌

1. 단행본

- 강석희. 『나는 음악을 설계하는 작곡가』. 서울: 삶과 꿈, 1998.
- 그라우트 외 2인 저. 민은기 외 5인 역. 『그라우트의 서양음악사 (상)』. 서울: 이앤비플러스, 2009.
- 매튜 헨리 저. 박문재 역. 『요한복음 : 매튜헨리주석』. 고양: 크리스천다이제스트, 2006.
- 오희숙. 『20세기 음악1 역사·미학』. 서울: 심설당, 2011.
- 오희숙. 『20세기 음악2. 시학』. 서울: 심설당, 2004.
- 이희경. 『리게티, 횡단의 음악』. 서울: 예술, 2004.
- 이희경. 『작곡가 강석희와의 대화』. 서울: 예술, 2004.
- 전상직. 『메시아 작곡기법 “아기예수를 향한 20개의 명상(冥想)을 중심으로”』. 서울: 음악춘추사, 2008.
- 전상직. 『벨라 바르토크 작곡기법입문』. 서울: 수문당, 2006.
- Bruhn, Siglind. *Messiaen's contemplations of covenant and incarnation : musical symbols of faith in the two great piano cycles of the 1940s*. New York : Pendragon Press, 2007.
- _____. *Messiaen's language of mystical love*. New York: Garland, 1998.
- Cobussen, Marcel. *Thresholds: Rethinking Spirituality Through Music*. Aldershot: Ashgate, 2008
- Grout, Donald. *A History of Western Music*. New York: W. W. Norton&Company, 2001.
- Healey, Gareth. *Messiaen's musical techniques: the composer's*

- view and beyond*. Vermont: Ashgate Press, 2013.
- Kinder, Derek. *Tyndale old testament commentaries : Psalms 1~72*. Leicester: Inter-varsity Press, 1973.
- Kurts, Michael. *Sofia Gubaidulina- A Biography*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2007.
- Robinson, John O. *Korean Women Composers and their music*. Missoula : The College Music Society, 2012
- Sander, Maas van. *The Reinvention of religious music: Olivier Messiaen's Breakthrough Toward the Beyond*. New York: Fordham University Press, 2012.
- Silverman, Hugh J. *Postmodernism : philosophy and the arts*. New York: Routledge, 1990.
- Stapert, Calvin. *My only comfort : death, deliverance, and discipleship in the music of Bach*. Michigan: W.B. Eerdmans, 2000.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music V*. New York: Oxford University Press, 2005.

2. 논문

1) 학술 논문

- 레지나 수호피츠키카(R. Chlopicka). “크리스토프 펜데레츠키의 작품 세계: 통일성과 다양성”. 『운지』 3(2004): 5-42.
- 오희숙. “20세기 후반의 음악적 흐름 고찰 -펜데레츠키의 음악을 중심으로”. 『이화음악논집』 1(1997): 127-159.
- 이경분. “이신우의 <오케스트라를 위한 시편 20> -현대적 음악언어의

- 소통에 대하여”. 『음악학』 14(2007): 159-187.
- Andreopoulos, Julian. "The Return of Religion in Contemporary Music". *Literature and Theology* 14/1(2000): 81-95.
- Asplund, Christian. "A Body without Organs: Three Approaches-Cage, Bach, and Messiaen". *Perspectives of New Music* 35/2(1997): 171-187.
- Barker, Thomas. "The Social and Aesthetic Situation of Olivier Messiaen's Religious Music: Turangalila Symphonie". *International Review of the Aesthetic and Sociology of Music*, 43/1(2012): 53-70.
- Emery, Walter. "Bach versus The Bible". *The Musical Times* 102/1418(1961): 221-225.
- Griffiths, Paul. "Visions and Meditations: A Messiaen Festival". *The Musical Times* 114/1564(1973): 592-594.
- Harman, Barbara Leah. "The Fiction of Coherence: George Herbert's 'The Collar'". *PMLA* 93/5 (1978): 865-877.
- Johnston, David. "Bach and the Bible". *Proceedings of the Royal Musical Association*, 90th Session(1963 - 1964): 27-42.
- Moody, Ivan. "The Music of Alfred Schnittke". *Tempo(New Series)* 168, 50th Anniversary 1939-1989(1989): 4-11.
- Owen, Alex. "The Religious Sense in a Post-War Secular Age". *Past & Present Supplements* 1(2006): 159-177.
- Segall, Christopher. "Klingende Buchstaben : Principles of Alfred Schnittke's Monogram Technique". *The Journal of Musicology* 30/2(2013): 252-286.

2) 학위 논문

강윤경. “메시아의 기독교 신앙과 음악적 표현에 관한 연구”. 서울대학교 석사학위 논문, 2000.

이신우. "Composition of portfolio", D.M.A. Diss. University of Sussex, 1998.

이재연. “슈니트케의 작품에 나타난 복합양식적 경향 연구: 현악4중주를 중심으로”. 서울대학교 석사학위논문, 2005.

이혜전. “20세기 후반 종교와 영성의 음악적 표현에 대한 연구: 존 태브너(John Tavener)와 소피아 구바이둘리나(Sofia Gubaidulina)를 중심으로”. 서울대학교 석사학위논문, 2014.

정호정, “이신우의 <Psalm 20>에 나타난 고대 히브리 음악 요소의 변용”, 서울대학교 석사학위논문, 2003.

최애리. “'New Complexity' 에 관한 고찰 - Brian Ferneyhough의 <Lemma- Icon-Epigram>을 중심으로”. 서울대학교 석사학위 논문, 2003.

허효정. “<아멘의 환영>에 나타난 메시아 음악의 기독교적 유산”. 서울대학교 석사학위논문, 2008.

황윤정. “소피아 구바이둘리나의 첼로 앙상블 작품 연주를 위한 분석 연구”. 연세대학교 박사학위 논문, 2015.

황지인. “조지 허버트의 『성전』에 나타난 종교적 주제 연구”. 배재대학교 박사학위 논문, 2011

Gehring, Steven Wayne. "Religion and Spirituality in Late 20th Century Music: Arvo Pärt, Jonathan Harvey and John Coltrane". Ph.D. Diss. Stony Brook University, 2011.

Huh, Hyojung. “A Performer's Analysis of Shinuh Lee's Comfort, Comfort My People”. 2013-2015. University of Wisconsin Final project essay.(Unpublished)

3. 아티클 및 프로그램 노트

1) 아티클

이건용. “작곡가 이신우를 지켜본다”. 『낭만음악』 82호(2009): 2-4.

이신우, “최근 나의 작품경향에 대한 몇 가지 질문과 대답”.

펜데레츠키 (K. Penderecki), “나의 음악”, 2003년 10월 25일 서울대학교 음악대학 초청강연.

Cheong, Wai Ling. "Olivier Messiaen: Music, Art and Literature- review of Olivier Messiaen: Music, Art and Literature by Christopher Dingle, Nigel Simeone and Messiaen Studies by Robert Sholl", *Journal of the American Musicological Society* 63/2(2010): 392-401

Cooper, James. "What roll does religion play in Romantic period writing", *Innervate: the online journal of undergraduate work in the School of English at the University of Nottingham* 4(2011-2012): 125-132.

Hill, Peter. Review of Samuel Claude & E. Thomas Glasow. "Music and Color - Conversations with Claude Samuel by Olivier Messiaen". *The Musical Times*, 136/1827 (1995): 243-244.

Toop, Richard. "Four facets of 'the New Complexity'", *Contact* 32(1988): 4

2) 프로그램 노트

서정은. “‘송고’의 또 다른 해석, <스크루테이프의 편지>에 대하여”.

서울대학교 미술관 MoA 전시, 《스크루테이프의 편지》
(2009.09.09.-09.30.) 프로그램 노트.

- 오희숙. “진정성으로 보내는 추모의 마음”. Shinuh Lee 작품집(CD)
프로그램 노트. 서울: Studio 2021, 2011.
- 이신우. “이신우의 피아노 <코랄 판타지>”, The Pathway Concert
Series- 이신우 코랄 판타지 <내 백성을 위로하라>(2008.11.07.
금호아트홀) 프로그램 노트.
- 이혜진. “라멘트-오, 시온의 딸아”, SNU New Music Series
Studio 2021-2014 Spring Season 프로그램 노트. 서울:
Studio 2021, 2014.

4. 인터뷰

- 최영미. “작곡가 이신우와의 대담 1”. 2014.04.24. 서울.
- 최영미. “작곡가 이신우와의 대담 2”. 2014.09.30. 서울.
- Gavoty, Bernard. "Who Are You, Olivier Messiaen?".
Tempo(New Series), 58(1961): 33-36.
- Lumovsky. Vera. "Hearing the Subconscious- Interview with
Sofia Gubaidulina". *Tempo(New Series)* 209(1999): 27-31.
- _____. "Sofia Gubaidulina: 'My Desire Is Always to
Rebel, to Swim against the Stream!'". *Perspectives of New
Music* 36/1(1988): 5-41.
- _____. “‘The Eucharist in my fantasy’: Interview with
Sofia Gubaidulina”. *Tempo(New Series)*, 206(1998): 25-44.

5. 사전

Fox, Christopher. "New Complexity" in Grove Music Online.
[2014. 04. 10. 접속]

Buchanan, Donna A. "Bulgaria" in Grove Music Online. [2014.
06. 09. 접속]

세광 음악출판사 사전편찬위원회. 『음악대사전』. 서울: 세광음악출
판사, 1988.

종교학사전 편찬위원회. 『종교학 대사전』. 서울: 한국사전연구사,
1998.

6. 악보 및 음반

1) 악보

이신우. 『Chorale Fantasies No.1-3 for Piano』. 서울: 음악춘추사,
2013.

Corigliano, John. 『Etude Fantasy for Solo Piano』, New York:
G.Schirmer, INC, 1981.

Messiaen, Olivier. 『Vingt regards sur l'enfant-Jésus(1944)』.
Durand Editions Musicales, Paris: Durand, 1947.

2) CD

Messiaen, Olivier. "Vingt Regards sur l'Enfant- Jésus", Yvonne
Loriod(Pf.1973), Erato Disques, 4509-96222-2.

7. 웹 페이지

서울국제음악콩쿠르. <http://www.seoulcompetition.com>. [2014.10.12. 접속.]

이신우. <http://www.shinuhlee.net>. [2014.04.15. 접속.]

창악회. <http://www.cmss.or.kr>. [2014. 04. 12 접속.]

Abstract

Analysis of Shinuh Lee's <Chorale Fantasies>for Piano

-focusing on correlations between the text
and the music-

Youngmi Choi

Piano Department

The Graduate School

Seoul National University

This paper is a study of <Chorale Fantasies>, a series of works composed by the Korean composer Shinuh Lee. I have focused particularly on the correlations between the text and the music in this piece. After specific examination about the world of her works, I considered how text was converted into music. And I looked into the musical features, as well as the artistic meanings based on this study.

The content of this dissertation is as follows: First, I have inspected the organic development of Shinuh Lee's musical thoughts and language. While composing <Psalm 20>,

Shinuh Lee adopted the idea of turning text into music rather than just concentrating on the music itself. Afterwards, texts with religious subjects are considered the most important point of her composition. The expressive capability of conveying the message of a text and its emotions was added to her exquisite compositional technique handling musical materials in detail. Indeed, these aspects of her compositions are best realized in <Chorale Fantasies>.

Then, I have analysed <Chorale Fantasies> in detail. I started from studying the bible, religious poems, and psalms, which are the basis of the three songs. Based on this study, I examined the correlations between text and music in structural, formal aspect from a macro viewpoint while the method of expressing the message and emotions conveyed in the text by musical materials such as interval, musical theme and passage was analyzed from a micro aspect. Lastly, I systematically summarized these correlations between text and music.

At the result, Shinuh Lee constitutes narratives dramatically, expressed emotions and the atmosphere through idioms, and exposed polysemy in a symbolical manner through thematic transformation. And she expresses diverse, enormous messages of religious text through polystylism and eclecticism. At the same time, Shinuh Lee utilizes the capabilities of the piano to a maximum extent, realizing the religious spirit of the text in the music.

<Chorale Fantasies> are expansive works which are

dramatic and emotional. They harmonize the styles of the past and the present in a unique manner. This feature helps to produce spiritual inspiration for both Christians and non-Christians and purify the mind and spirit of the contemporaries biased toward materialism by expressing man's inner world and his essence in an appealing way.

An in-depth examination of <Chorale Fantasies> will present one trace to the people who appreciate and play this music to help in their interpretation. Moreover, I hope that this dissertation will help to establish the artistic value of <Chorale Fantasies> and to contribute to the development of Korean contemporary music through this.

Key words: Shinuh Lee, <Chorale Fantasies>, Text and music, Spirituality, Polystylism, Contemporary Piano Music

Class No.: 2006-30472